**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**
**PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCÍAS POLÍTICAS**
**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

# LA PIRATERÍA COMO PRAXIS: UN ANÁLISIS DE LA PIRATERÍA DIGITAL COMO HERRAMIENTA DE LA LUCHA ANTICAPITALISTA

**TESIS**
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
**MAESTRÍA** EN **ESTUDIOS POLÍTICOS Y SOCIALES**

PRESENTA:

**VISHNU RAHI BACHANI**

TUTOR PRINCIPAL
**JUAN CARLOS DOMÍNGUEZ DOMINGO**
**CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**MARZO DE 2025, CIUDAD DE MÉXICO**

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**
**Tesis Digitales**
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PIRATERIA
COMO
MANIFIESTO POR LA GUERRILLA
EL DERECHO A MORIR

# Índice

**Agradecimientos** ..... **4**

**Introducción** ..... **5**

**Una nota autobiográfica** ..... **5**

**Marco teórico** ..... **20**

**Estado del arte** ..... **24**

**1. La distribución legal** ..... **27**

**A. La truculenta historia de la industria editorial** ..... **28**

**Elsevier** ..... 33

**JSTOR** ..... 40

**Marcas de agua digitales** ..... 43

**El movimiento de acceso abierto** ..... 45

**El papel del autor** ..... 49

**No todas las editoriales** ..... 51

**B. Una historia crítica de la distribución de películas en la época digital** ..... **53**

**La georrestricción** ..... 57

**Netflix** ..... 62

**Amazon Prime Video** ..... 65

**2. La distribución ilegal** ..... **73**

**A. Piratería de literatura** ..... **75**

**Library Genesis** ..... 77

**B. Piratería de cine** ..... **84**

**Karagarga** ..... 86

**PassThePopcorn** ..... 109

**Plataformas 'populares' y 'de élite'** ..... 122

**Conclusión** ..... **126**

**Glosario** ..... **131**

**Bibliografía** ..... **137**

**Agradecimientos**

Como se desarrollará en la **Introducción**, esta tesis tuvo su génesis ideológica en Ciudad Juárez, México, en los años 2020–2022 que viví allí, entonces primero agradezco a esa ciudad y todo lo que me dio. Los camaradas que conocí durante mi tiempo allí, sobre todo Juan Ismael Corral Luévano, Elvia Irene Aguilar Cruz y Daniela Silva Solórzano, merecen mención especial. Agradezco también a mi familia y a mis amigos que me apoyaron durante la turbulencia de mi despido y mi transición al posgrado. Agradezco especialmente a mi amiga Rita Ponce de León Salazar por dibujar la portada de esta tesis, que refleja con gran brío la magnitud del tema.

Agradezco a los mártires y luchadores del movimiento para la liberación del conocimiento y la cultura, entre ellos Aaron Swartz, Alexandra Elbakyan, Ali Jaffery, Brian Zbriger, Jon Whitehead, Nenad Romić, Paul García Jiménez, Alyzzi, anakata, Anna (PiLiMi), aXXo, brokep, CMYK, diotima, haecceitas, nozomi, Suh@il, TiAMO, zoneparser y todas las personas anónimas que han hecho trabajo igual de importante, pero desde las sombras.

Agradezco a todos los primermundistas que hicieron caso a la demanda de Aaron Swartz de "compartir [el conocimiento] con el mundo…intercambiando contraseñas con colegas y cumpliendo pedidos de descarga para amigos",[1] sobre todo los que me han ayudado y siguen ayudando la causa más grande, a veces tomando grandes riesgos personales. Ya saben quiénes son.

Agradezco (sinceramente) a todos los enemigos de la causa pirata, desde el Centro Español de Derechos Reprográficos—que dio una ponencia en la Feria Internacional del Libro de las Universitarias y Universitarios en 2022 para regañar a los estudiantes mexicanos por piratear los libros—hasta el Bescherming Rechten Entertainment Industrie Nederland (BREIN, "Fundación para la protección de los derechos de la industria del entretenimiento de los Países Bajos"), la notoria organización de antipiratería holandesa responsable de cerrar, atacar y perseguir a varias de las organizaciones con las que trabajo. Agradezco igualmente a los bibliotecarios reaccionarios que—disfrazados de 'custodios de la cultura'—perpetúan el apartheid digital bajo el pretexto de protección de derechos de autor. De la misma manera que la ira de Marx motivó sus esfuerzos intelectuales,[2] mi ira (causada por estas personas y organizaciones) motivó esta tesis.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México que me dio el lugar, el entorno y la infraestructura para desarrollar y escribir esta tesis. Agradezco a mi tutor Juan Carlos Domínguez Domingo que siempre me apoyó y nutrió con sus aportaciones, igual que mis lectores María José Pantoja Peschard y Nayar López Castellanos y mis sinodales Jessica Fernanda Conejo Muñoz y Miguel Antonio Zirión Pérez. Agradezco al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) de México para la beca que me sostuvo en estos dos años de maestría.

Finalmente, agradezco a Marshall Tuttle, la persona que me inspiró a investigar.

---

[1]Aaron Swartz, *Guerrilla Open Access Manifesto* (2008), https://archive.org/details/GuerillaOpenAccessManifesto. Traducción propia.

[2]Para una buena narración de cómo sucedió esto, véase North, Paul, "Marx's Anger", pp. xxxi–xxxvii de Karl Marx (trad. Paul Reitter), *Capital: Critique of Political Economy, Volume 1*, Princeton University Press, 2024.

## Introducción

Llegué a estudiar este tema—y a la disciplina de la ciencia política (e incluso a la Universidad Nacional Autónoma de México)—de una manera poco convencional. Vale la pena abundar en ello a través de una nota autobiográfica para comprender cabalmente el contexto en el que escribí esta tesis. No obstante, no es estrictamente necesario para comprender las aportaciones teóricas de esta tesis, y puede omitirse sin sacrificar la comprensibilidad del resto de la tesis.

## Una nota autobiográfica

Soy hijo único, nací en una familia de clase media de inmigrantes sudasiáticos[3] en Londres y crecí principalmente en California tras el divorcio de mis padres. Tuve la suerte de no tener los estereotipados "padres tigre" [*tiger parents*] (o en mi caso, puesto que mi padre se quedó en Gran Bretaña tras el divorcio, una *tiger mom* nada más) que me empujaran hacia la medicina o la ingeniería, como es habitual en la diáspora india. No obstante, el hecho de que mis dos padres fueran profesores universitarios (mi padre de economía, mi madre de ciencias de administración y gestión) contribuyó sin duda a una crianza bastante intelectual, y yo era (y sigo siendo) lo que se llama (tal vez ahora menos peyorativamente que antes) un *nerd*. Los programas de música de mi preparatoria (Los Altos High School) hicieron que me interesara por la música (primero tocaba el clarinete, luego el eufonio y finalmente el trombón, además de cantar en el coro de la preparatoria), y algunos buenos profesores de matemáticas allí también me inculcaron el interés por esta área, así que fue una elección lógica estudiar estas dos disciplinas en mi licenciatura en la Universidad de Nueva York (2015–2018). La política entró en mi radar de forma significativa en 2013, cuando mi maestro de historia, Seth Donnelly, se desvió significativamente del programa estándar de historia de Estados Unidos que se impartía a los alumnos de grado XI (*eleventh grade*, el penúltimo año de la preparatoria), haciéndonos leer fuentes primarias como Bartolomé de las Casas y cuestionando la "historia oficial" de los principales acontecimientos de la historia reciente, como los atentados del 11 de septiembre contra el World Trade Center (algo que yo era demasiado joven para recordar realmente de primera mano; en aquel momento tenía tres años y de todos modos no vivía en Estados Unidos). Un libro que leí del estante del salón de clase de Seth—*Lies My Teacher Told Me: Everything Your American History Textbook Got Wrong* (The New Press, 1995, 2e 2007) de James Loewen[4]—tuvo un impacto bastante significativo en mí[5] y fue mi primera incursión seria en la política de izquierda. Aunque seguí cultivando este interés en el último año de la preparatoria, se equilibró con mis otros intereses y actividades, y cuando empecé la universidad, acabó pasando a un segundo plano [*on the back burner*], ya que prevalecieron otros intereses, al menos por el momento.

---

[3]A pesar de haber nacido como ciudadano indio (el Reino Unido no tiene *ius soli*), hijo de dos ciudadanos indios, dudo en utilizar la palabra indio, ya que mi madre es sindi y mi padre panyabí. Un vistazo al mapa del mundo revela que aproximadamente el 75% de las tierras de Sind y Panyab ya no pertenecen a India.

[4]Traducido al español en 2019 por Jesús Cuéllar como *Patrañas que me contó mi profe: En qué se equivocan los libros de historia de los Estados Unidos* (Madrid: Capitán Swing).

[5]Llegué a contactar a James Loewen por correo electrónico durante mi tiempo en la preparatoria, pidiéndole consejos para un club de política de izquierda que fundé en mi preparatoria (*The Left Guild*), y años después (en 2019) lo conocí en persona en Mineápolis cuando fui a ver una de sus charlas. Falleció en 2021.

Siguiendo lo que en Estados Unidos se llama un *double major*,[6] estudié matemáticas y música (que en realidad fue una mezcla de musicología y teoría musical) en la Universidad de Nueva York, en el corazón de Manhattan, aprovechando la inmensa oferta cultural de la ciudad durante mi estancia allí. Mi tesis de licenciatura, finalizada en mayo de 2018, fue un análisis de inspiración lingüística de los fundamentos teóricos de la música tonal occidental.[7] Se inspiró profundamente en el trabajo del heterodoxo teórico musical Marshall Tuttle (n. 1950), cuyo primer libro *Musical Structures in Wagnerian Opera* (The Edwin Mellen Press, 2000) desacreditó de manera impresionante la gran mayoría de los estudios teórico-musicales sobre la música de Richard Wagner, demostrando que los teóricos musicales no habían entendido las propias explicaciones de Wagner sobre su música. Desconcertantemente (para mí), en la década y media transcurrida desde la publicación del libro y el momento en que me topé con él (finales de 2016), apenas había recibido atención en el mundo académico de la teoría musical, y—peor aún—un vistazo a la bibliografía teórico-musical sobre la música de Wagner entre 2000 y 2016 reveló una serie de artículos y libros que repetían los mismos errores de décadas y siglos pasados, sin asimilar, criticar o siquiera citar el libro de Tuttle. Dado lo que estaba en juego con este libro (es decir, dar un vuelco a muchas generaciones de conocimiento sobre Wagner), me sentí impulsado a rectificar la situación [*correct the record*] y hacer que el libro llegara a las personas adecuadas, así que utilicé los escáneres de la biblioteca de mi universidad, subí el PDF a mi cuenta de Google Drive y envié correos electrónicos a cientos de teóricos musicales y musicólogos que trabajaban sobre Wagner, diciéndoles que probablemente encontrarían el libro de interés. Este fue mi primer acto original de piratería digital.[8]

Cuando empecé a enviar correos electrónicos a más y más académicos, también empecé a tomar nota de las formas en que se difundía el conocimiento académico (es decir, artículos y libros académicos). Vi en el sitio web de la editorial que *Musical Structures in Wagnerian Opera* se vendía por $239.95 (dólares estadounidenses),[9] lo que probablemente explicaba por qué tan poca gente lo había encontrado: era sencillamente inasequible incluso para las clases medias altas de un país del primer mundo.[10] Luego descubrí WorldCat (abreviatura de *World Catalog*: "catálogo mundial")—el sitio web que conecta con decenas de miles de bibliotecas de todo el mundo para proporcionar información sobre la disponibilidad de libros—y observé cómo (como se cita y contextualiza plenamente en la nota al pie de página 80) "si la edición académica [*academic publishing*] tuviera realmente como objetivo la difusión del conocimiento, no produciría libros con precios de 100 o

---

[6]*Major* se podría traducir al español como "concentración" (área de conocimiento académico), entonces un *double major* es básicamente lo que implica el nombre: concentrarse en dos (en vez de una) disciplinas en la licenciatura, cumpliendo los requisitos de obtener la licenciatura de ambas disciplinas, pero sin tener que repetir clases obligatorias para todo tipo de licenciatura como si uno lo hiciera una tras la otra en vez de al mismo tiempo.

[7]Vishnu Bachani, "Latent Possibilities of the Tonal System: Grammar and Historical Usage", Tesis de licenciatura, New York University, 2018. https://vishnubachani.com/wp-content/uploads/2019/01/Latent-Possibilities-of-the-Tonal-System.pdf

[8]Naturalmente, había utilizado sitios web piratas mucho antes de mis días universitarios para descargar software, películas, música, etc., pero por "acto original de piratería" me refiero a haber violado los derechos de autor al escanear y compartir un libro yo mismo. En lugar de simplemente participar en el ecosistema pirata como alguien que descarga, ahora me había convertido en un "pirata" de verdad.

[9]Parece que el precio no ha cambiado en los últimos nueve años. https://mellenpress.com/book/Musical-Structures-in-Wagnerian-Opera/467

[10]Uso "primer mundo" para referirme a los países con sueldos altos (a menudo llamados "países imperialistas"): Estados Unidos, Canadá, Europa Occidental, Australia, Nueva Zelanda, Japón, etc.

200 dólares…que solo las bibliotecas universitarias son lo bastante tontas como para pagar". A medida que avanzaba en mi carrera universitaria, pasando de materias básicas a otras más avanzadas, e incluso tomando algunas materias de posgrado en musicología en los que leía las investigaciones más recientes de la disciplina, también empecé a ser más consciente de los muros de pago [*paywalls*] y la desigualdad de acceso al material académico, algo de lo que había estado en gran medida 'protegido' antes porque **(1)** las materias de licenciatura no suelen depender de la lectura de las investigaciones académicas profesionales sino en lecturas más básicas o libros de texto, y **(2)** yo era un estudiante de una universidad bien dotada del primer mundo, equipada con un potente acceso a bases de datos institucionales, servicios de préstamo interbibliotecario, etc. Aunque me gradué poco después de darme cuenta de estos problemas, me conmovieron lo suficiente como para incluir esta línea en mi tesis de licenciatura:

> …esta tesis *no* está protegida por derechos de autor [*uncopyrighted*] y puede descargarse, imprimirse, compartirse, piratearse, enviarse por *torrent*, circular y/o distribuirse de cualquier otra forma que se desee.[11]

Después de terminar mi licenciatura, no quería seguir estudiando teoría musical: había tenido una experiencia bastante negativa con mi 'experimento' de 2017 de enviar correos electrónicos sin previo aviso [*cold emailing*] a cientos de teóricos musicales especialistas de Wagner, y aunque había disfrutado estudiar matemáticas, no era lo suficientemente competente como para cursar un posgrado en ello. Así que, como muchos de mis compañeros de clase que también tenían licenciaturas en CTIM,[12] busqué un trabajo corporativo "godín",[13] terminando en IBM (International Business Machines) en Londres en marzo de 2019. Siendo ahora un trabajador sujeto a la explotación del capitalismo (aunque obviamente atemperado por las condiciones de trabajo de cuello blanco del primer mundo), mi interés por la política de izquierda se reavivó, y comencé a leer más fuentes de noticias y libros izquierdistas. Puede que el anticapitalismo, el socialismo, el comunismo y el marxismo estuvieran vagamente en mi radar, pero no de forma seria, y sin duda mis círculos laborales y sociales inmediatos no me empujaron en esa dirección; más bien fui yo quien acabó empujando a mis colegas más a la izquierda.

En julio de 2019, recibí noticias de un trabajo al que había aplicado en enero de 2018 (tras haber decidido no cursar estudios de posgrado en matemáticas o música en mi último semestre de universidad, lancé una amplia red [*I cast a wide net*] de solicitudes de empleo, presentándome tanto a puestos corporativos como del sector público): el de funcionario diplomático consular, o vicecónsul (*Foreign Service Officer* en la terminología del gobierno estadounidense), en el Departamento de Estado de Estados Unidos. Con los conocimientos de español que había adquirido en la secundaria [*middle school*] y la preparatoria [*high school*], conseguí una plaza en un programa especial llamado el Consular Fellows Program, que ofrecía contratos de cinco años (seis meses de formación, dos años en una embajada o consulado y otros dos años en otro) a

[11]Vishnu Bachani, op. cit., p. 3. Traducción propia.
[12]Ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas. A veces mejor conocido por sus siglas en inglés: **STEM** [*science*, *technology*, *engineering*, *mathematics*].
[13]Un término mexicano (más conocido en la forma "Godínez") que se refiere a un trabajo que es habitualmente de 9:00 a 18:00. A menudo (pero no siempre) es un trabajo de cuello blanco [*white collar job*].

quienes ya hablaran un idioma de 'alta necesidad' (español, portugués, chino, etc.).[14] Aunque mis crecientes inclinaciones izquierdistas me hicieron dudar en el momento de recibir la oferta de trabajo,[15] tampoco estaba disfrutando del aburrido ambiente corporativo de IBM, y me aseguré de que adjudicar visas estaba muy lejos de orquestar golpes de Estado, así que dejé IBM en agosto de 2019 y me trasladé a Arlington, Virginia, para comenzar la formación en el Foreign Service Institute (el equivalente estadounidense del Instituto Matías Romero en México).

Durante el año transcurrido desde que me gradué, seguí manteniendo vivos mis intereses intelectuales a través de la lectura regular, y mi incipiente interés por la piratería creció gracias a mi participación en grupos informales de piratería digital como los grupos de Facebook **The Philosophical Underclass**[16] y **Ask for PDFs from People with Institutional Access**.[17] Me convertí en un usuario más habitual de Sci-Hub y Library Genesis, dos de las plataformas de piratería académica más consolidadas que prometían hacer de los muros de pago algo del pasado, y también aprendí a subir libros electrónicos a Library Genesis, cosa que hacía de vez en cuando (normalmente obteniendo los libros electrónicos de repositorios institucionales a las que tenía acceso).

Aunque vivía muy bien en Arlington (el gobierno me proporcionó un sueldo muy bueno y un departamento completamente pagado en un rascacielos de lujo), mis tendencias políticas se fueron desplazando hacia la izquierda a medida que iba conociendo el funcionamiento interno del imperio estadounidense. Tuve la suerte de tener un profesor de español algo izquierdista en el Instituto del Servicio Exterior: Jorge Mdahuar. Licenciado por la Universidad Nacional Autónoma

---

[14]Dado que los vicecónsules son los encargados de adjudicar las visas estadounidenses a los extranjeros (es decir, a los no estadounidenses), un idioma de 'alta necesidad' en este caso se refiere a un idioma de un país que tiene un elevado número de solicitantes de visas estadounidenses. México ocupa un lugar bastante alto (si no el más alto) en esta lista de países.

[15]Realmente inseguro de qué hacer y no contento con confiar en mis padres, a los que consideraba 'no tan izquierdistas como yo', envié un correo electrónico a Michael Parenti (n. 1933)—un académico izquierdista al que respetaba mucho en aquel momento—para pedirle consejo profesional y ver si merecía la pena aceptar la oferta de trabajo, pero no respondió a mi correo.

[16]https://www.facebook.com/groups/533403256770678. Un grupo de casi 10,000 miembros (en marzo de 2025)—en su mayoría filósofos—que informalmente solicitan y comparten artículos de pago a través del grupo de Facebook. Me volví bastante activo en este grupo en 2019, cumpliendo pedidos a través de los recursos electrónicos de egresados de la Universidad de Nueva York, así como otras fuentes como Sci-Hub y Library Genesis. De hecho, fue a través de mi defensa cada vez más vocal de estas soluciones más estructurales (es decir, las bibliotecas fantasma) al problema para el que el grupo existía que finalmente fui expulsado del grupo: los administradores claramente se divirtieron dirigiendo el grupo y vieron mi 'promoción de sitios web ilegales' como una amenaza para su longevidad. Aquí vemos que no todos los que participan en la piratería sin fines de lucro están comprometidos con un mundo en el que la piratería ya no sea necesaria.

[17]https://www.facebook.com/groups/850609558335839. Un grupo de un poco más de 120,000 miembros (en marzo de 2025) que se dedica a solicitar material académico de pago (artículos y libros electrónicos, principalmente). Los pedidos suelen ser atendidas por unas pocas personas con acceso institucional o por aquellos que tienen tiempo para atender pedidos y pedir prestado el acceso institucional de otros. Al final, también me expulsaron de este grupo por apoyar demasiado a Library Genesis: argumenté que los administradores del grupo deberían implementar la norma de que todos los libros electrónicos que se suban para cumplir con las peticiones vayan también a Library Genesis. Como en el caso de The Philosophical Underclass, a los administradores les importaba más ejercer el poder que promover la causa de la piratería, que es fundamentalmente erradicar las condiciones que dan lugar a la necesidad de la piratería misma.

de México y ex militar en México, ahora se había establecido en Virginia y llevaba años dando clases de español a diplomáticos en formación. Cuando se produjo el golpe de Estado de octubre de 2019 en Bolivia, la prensa estadounidense (incluido el periódico más respetado del país, *The New York Times*) lo negó en gran medida, pero yo ya había leído lo suficiente sobre propaganda como para darme cuenta de la farsa, y recuerdo que Jorge estaba de acuerdo conmigo en que había sido un golpe de Estado, mientras que mis otros tres compañeros se burlaban de nosotros. Cuando la formación llegaba a su fin en enero de 2020 y mi cohorte de diez becarios consulares hispanohablantes que habíamos entrado juntos en el servicio en agosto de 2019 se preparaba para ir a diferentes consulados y embajadas,[18] no sabía muy bien qué esperar en cuanto a las obligaciones laborales o el ambiente local en el Consulado de Estados Unidos en Ciudad Juárez (donde me habían asignado junto con otros cuatro de mi cohorte), pero ya tenía ganas de descubrirlo.

Mi estancia de dos años (de enero de 2020 a enero de 2022) en Ciudad Juárez estuvo marcada indeleblemente por la pandemia de COVID-19, que puso todo en suspenso menos de dos meses después de mi llegada. A pesar de lo negativo que fue por la cantidad de inseguridad laboral, inestabilidad y muerte directa que causó, fue—por extraño que parezca—algo que llegó justo en el momento adecuado para mí. Los funcionarios diplomáticos no son fáciles de contratar e igualmente difíciles de despedir, por lo que nuestros puestos de trabajo eran muy seguros. Al mismo tiempo, la tramitación de visas era un proceso exclusivamente manual y presencial, lo que hacía prácticamente imposible el trabajo a distancia. Como resultado, todos estábamos disfrutando de facto de unas vacaciones totalmente pagadas, básicamente sin responsabilidades de ningún tipo.[19] Ganaba un sueldo bastante decente del primer mundo viviendo en un país en donde no necesitaba tanto poder adquisitivo sin responsabilidades, compromisos ni preocupaciones reales: mis únicas limitaciones verdaderas eran las de la propia pandemia (restaurantes y establecimientos locales cerrados, etc.). Me contentaba con salir con una cirujana ortopédica que había conocido a través de Couchsurfing,[20] mejorar mi español, ver películas, salir con los pocos amigos locales que había hecho antes de la pandemia, leer y—en la medida de lo posible—explorar Ciudad Juárez misma.

---

[18]La lista de destinos disponibles para nuestra cohorte era bastante limitada: Ciudad Juárez (cinco plazas), Tijuana (una plaza), Monterrey (una plaza), Guadalajara (una plaza), Ciudad de Panamá (una plaza) y Asunción (una plaza). Aunque el proceso de asignación no fue totalmente aleatorio, nuestra aportación se limitó a indicar una preferencia "alta", "media" o "baja" por cada ciudad, seguida de una entrevista individual con nuestro responsable de desarrollo profesional en la que se nos preguntó sobre cualquier circunstancia particular que pudiera afectar al lugar en el que podríamos vivir y prosperar. Aunque se intentó (al menos en teoría) satisfacer a todo el mundo, se nos recordó constantemente que "las necesidades del servicio" son lo primero. Al igual que a muchos de mis compañeros, a mí tampoco me entusiasmaba Ciudad Juárez, ya que la consideraba una opción bastante aburrida (por no decir muy 'cercana a casa' [*close to home*], al menos geográficamente y en parte también culturalmente) y prefería algo más 'exótico' y lejano (al menos para mi yo de veintiún años) como Asunción o Panamá. Pero, como era probable que ocurriera, me destinaron a Ciudad Juárez, lo que, en retrospectiva, no estaba nada mal.

[19]Esto duró varios meses a partir de marzo de 2020. Hacia finales del verano de 2020, dadas las normas según las cuales solo podía haber un número determinado de personas en la oficina en un momento dado, nos turnábamos para ir al consulado a tramitar los casos de visas de emergencia, pero incluso entonces, el ritmo era muy laxo: quizás una semana en la oficina, cuatro semanas no. No fue hasta finales de otoño e incluso el invierno de 2020/2021 cuando el ritmo se recuperó, y no fue realmente hasta principios de 2021 cuando volvimos a la oficina más o menos a tiempo completo.

[20]Una plataforma en línea de hospedar a extraños y pedir hospedaje de extraños (a veces en su sillón—por eso el nombre) gratis, con el fin del intercambio cultural. Lo he usado desde 2017, tanto para hospedar a Couchsurfers como para utilizarlo para hospedaje cuando yo viaje.

Fue durante estas largas vacaciones que mi participación en la piratería de películas realmente despegó. Aunque ya había descargado películas a través de *torrents* en mi infancia, ahora me encontraba en un lugar sin ninguna de las infraestructuras de los hogares de aquella época (las bibliotecas públicas quizás sean las más relevantes) y también en una mentalidad en la que ya no me conformaba con consumir lo que me ofrecían los servicios de *streaming* hegemónicamente populares (Netflix, Amazon Prime, etc.): mi interés por la política izquierdista ya era algo firme, y me apetecía profundizar en él sumergiéndome en su mundo cinematográfico. Tarde o temprano descubrí (como descubre cualquiera que haya intentado alguna vez ver cine no *mainstream*) que las opciones legales para hacerlo son muy limitadas o inexistentes. Así comenzó mi viaje por la madriguera [*rabbit hole*] de la piratería cinematográfica. Como se demostrará en los capítulos posteriores de esta tesis, el mundo de la piratería cinematográfica dista mucho de ser homogéneo y, en muchos aspectos, es considerablemente más complicado, multidimensional y vasto que el mundo de la piratería literaria, en el que unos pocos sitios web principales tienen las infraestructuras más desarrolladas y (por eso) el mayor alcance. Teniendo el lujo de disponer de Internet de fibra óptica de alta velocidad, un disco duro de cuatro terabytes en mi laptop y mucho tiempo libre, no me conformé con utilizar los sitios de piratería cinematográfica más comunes (los gigantes del *streaming* como Putlocker y Cuevana), sino que mi inclinación por la precisión y la calidad me llevó a buscar fuentes con más calidad, lo que invariablemente me llevó a los rastreadores de *torrents* privados (explicados en su totalidad en el capítulo **La distribución ilegal**). Mi participación en la piratería de películas bien podría haber permanecido en este nivel (de consumidor comprometido) si no fuera por mi creciente radicalización política, que la impulsó al siguiente.

A medida que aprendía más sobre la política y la discutía con mis amigos de Ciudad Juárez,[21] también fui conociendo más la ciudad, explorando las zonas más periféricas. Ver la marginación y la pobreza de estos lugares intensificó mi curiosidad política, y cada vez me acerqué más a las perspectivas y análisis marxistas. Ciudad Juárez es un lugar bastante único a nivel mundial, no solo por su historia de violencia del narcotráfico y feminicidios, sino también por su singular geografía en la frontera del primer mundo. (Europa Occidental, el otro centro del primer mundo, tiene el mar Mediterráneo y Europa del Este como una especie de 'zona colchón' [*buffer zone*] que la separa del tercer mundo.[22]) Como no tenía coche, a veces cruzaba la frontera para llegar a El Paso, Texas a pie, y podía ver literalmente la diferencia en la calidad del pavimento al cruzar la frontera. Las explicaciones liberales y no marxistas para explicar por qué existen los llamados "países pobres" y los "países ricos" me resultaban cada vez más insostenibles: algunos recurrían a un racismo mal disimulado (véase el argumento habitual de intelectuales como Samuel Huntington de que a los "países pobres" les va mal debido a diferencias "culturales"), otros recurrían a una especie de tecno-

[21]A la mayoría de ellos los había conocido fuera del consulado. Aunque el consulado empleaba a un gran número de mexicanos (de hecho, el personal mexicano superaba en número al estadounidense) en una amplia variedad de funciones (desde la seguridad del edificio hasta las tareas más serviles de la tramitación de visas, como sellar, imprimir, pegar, etc.), la mayoría de mis colegas mexicanos eran derechistas o apolíticos, lo cual tiene sentido, dado su lugar de trabajo. Basta decir que no me llevaba muy bien con ellos (y con mis colegas estadounidenses aún menos, salvo raras excepciones).

[22]Uso "tercer mundo" para referirme a los países con sueldos bajos (a veces llamados "países en vías de desarrollo"): básicamente todos los países que no pertenecen al primer mundo (véase la nota al pie de página 10), con la posible excepción de los países socialistas (que conformarían el segundo mundo).

determinismo descabellado, culpando de todo a ciertas ventajas geográficas europeas (véase, por ejemplo, la famosa obra de Jared Diamond *Armas, gérmenes y acero: Breve historia de la humanidad en los últimos trece mil años*[23]), y otros apuntaron vagamente a la "corrupción" sin profundizar más, casi insinuando que los países pobres tenían la corrupción codificada en su ADN de alguna manera. Ninguna de estas explicaciones coincidía con lo que yo veía en la vida real o escuchaba de mis amigos. Leyendo el artículo del marxista ucraniano Peter Korotayev "¿Por qué el mundo está dividido en países pobres y ricos?"[24] (que más tarde co-traduje al español con un amigo[25]) en 2021 fue un punto de inflexión importante en mi desarrollo político, ya que fue la primera vez que un marco teórico explícitamente marxista me ayudó a 'conectar los puntos' [*connect the dots*].

Mi amigo más cercano de mi época en Ciudad Juárez (y un amigo cercano también hoy, aunque ahora lo veo con mucha menos frecuencia) fue Juan Ismael Corral Luévano, un hombre de muchas habilidades y oficios a quien conocí en la proyección de un documental que organizó en un café en el Centro de Ciudad Juárez unas semanas antes de la pandemia. El documental, *Soleils noirs* ("Soles negros", 2018, dir. Julien Élie), era una mirada a las desapariciones forzadas y los asesinatos derivados del tráfico ilegal de drogas en México. Con ganas de encontrar a otros izquierdistas en Ciudad Juárez (sobre todo dada la escasez de ellos en mi lugar de trabajo), le pregunté directamente después de la proyección: "¿Eres izquierdista?". Riéndose, me dijo que no creía en esas etiquetas, pero en su respuesta quedó claro que no era como mis colegas mexicanos derechistas, y aquel encuentro marcó el comienzo de nuestra amistad.[26] A medida que avanzaba la pandemia y salíamos más a menudo, discutíamos sobre política, desigualdad y la eterna pregunta de ¿qué hacer?" (la misma pregunta que se hizo y respondió Lenin a principios del siglo XX), ambos pasamos juntos por una especie de maduración política, a pesar de que Ismael era una década mayor que yo. Observamos juntos una serie de cosas importantes sobre la situación local en Ciudad Juárez—entre ellas **(1)** la fuerte presencia de trabajadores de las maquiladoras, que constituyen una gran base de proletariado urbano, aunque sin sindicatos honestos que luchen por sus derechos, **(2)** la historia de los feminicidios de la ciudad y el movimiento de resistencia feminista resultante, gran parte del cual propugnaba un feminismo separatista que a veces parecía más a la misandria y **(3)** la falta general de infraestructura (especialmente de transporte público, o incluso de carreteras pavimentadas), pero sobre todo la escasez de instituciones culturales en la ciudad—a principios de 2021, Ismael y yo decidimos organizar un festival gratuito de cine izquierdista para politizar a las masas trabajadoras de Ciudad Juárez y convertir la ira, la angustia, la indignación y la desconfianza generalizada de la población contra el gobierno corrupto (que sin duda son bien merecidas) en una

---

[23]Jared Diamond (trad. Fabián Chueca), *Armas, gérmenes y acero: Breve historia de la humanidad en los últimos trece mil años*, Debate, 1998. Publicación original en inglés: *Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies* (W.W. Norton, 1997).

[24]Peter Korotayev, "Why is the world divided into rich and poor countries?", *Commons*, 7 de abril de 2021. https://commons.com.ua/en/chomu-svit-rozdilenij-na-bidni-ta-bagati-krayini

[25]Peter Korotayev (trans. Vishnu Bachani, Martín Fulgueiras), "¿Por qué el mundo está dividido en países pobres y ricos?", *Rebelión*, 21 de mayo de 2024. https://rebelion.org/download/por-que-el-mundo-esta-dividido-en-paises-pobres-y-ricospeter-korotayev

[26]Varios meses después, tras muchas discusiones políticas y esfuerzos conjuntos, recordamos aquel encuentro, e Ismael dijo algo como "Bueno, ahora puedo decir, ¡*fuck yes*, I'm a leftist! [¡carajo que sí, soy izquierdista!]" lo que me hizo muy feliz.

política radical más amplia que pudiera conducir a una mayor organización (y, con suerte, a una revolución). Con este objetivo final en mente, decidimos llamarlo el Ciclo de Cine Revolucionario, y nos pusimos a organizar la logística: con mi sueldo primermundista (o de 'aristócrata obrera', pues casi 50,000 dólares estadounidenses neto al año) compré un potente proyector y, gracias a los contactos locales de Ismael, nos comunicamos con una panadería del Centro (Panadería Rezizte) que tenía una pared grande detrás de ella una en un callejón, adecuada para proyecciones al aire libre, para preguntarles si querían albergar allí el Ciclo. Yorch Otte, como se conocía al panadero, aceptó encantado, y nos pusimos manos a la obra para encargar una lona a medida de siete por cuatro metros e instalar un andamio en la pared exterior de la panadería para colgar la lona. Mientras tanto, intensifiqué mi investigación sobre películas radicales y revolucionarias de todo el mundo, ahora gracias al acceso privilegiado que tenía a rastreadores de *torrents* privados como Karagarga y PassThePopcorn (que se explica con detalle en el capítulo **La distribución ilegal**), y descargué una gran cantidad de películas para 'audicionarlas' para el Ciclo, algunas de las cuales vi solo y luego se las pasé a Ismael para que las aprobara, otras las vimos juntos y luego decidimos si eran aptas.[27]

Fue aquí donde mi participación en la piratería cinematográfica se elevó a la fase en la que se encuentra ahora. Durante el proceso de selección de películas para el Ciclo de Cine Revolucionario y la decisión final sobre las películas que se proyectarían,[28] hice todo lo posible por conseguir copias de las películas de la mejor calidad posible. Si nuestro festival de cine hubiera sido 'institucional' (es decir, respaldado por grandes instituciones o el estado, registrado formalmente, etc.)—sobre todo en un país del primer mundo—probablemente habría tenido que alquilar los DCP[29] de las películas siempre que estuvieran disponibles. Pero este festival de cine era cualquier cosa menos institucional: no solo lo financiábamos todo de nuestro propio bolsillo (en realidad, solo de mi bolsillo), sino que tampoco nos importaba mucho seguir las normas internacionales sobre licencias o proyecciones, ni nos preocupábamos por elaborar un presupuesto (me gasté miles de dólares en anuncios de Facebook, por ejemplo) o recuperar los costos cobrando la entrada (de hecho, para incentivar a la gente a venir, incluso pagamos a Yorch para que hiciera pizzas y las distribuyera gratuitamente entre los asistentes). Por lo tanto, para la mayoría de nuestras proyecciones (todas

[27]Además de los estudios publicados (algunos de los cuales estaban fuera de circulación y solo eran accesibles a través de vías piratas, por ejemplo, el trabajo de Guy Hennebelle, hecho que contribuyó aún más a mi participación en la piratería digital), la plataforma en línea Letterboxd (fundada en 2011 en Nueva Zelanda)—una especie de red social para cinéfilos que alberga una base de datos de películas donde los miembros pueden calificar, reseñar, marcar como vista, marcar como 'quiero ver', etc.—resultó ser bastante útil en este esfuerzo, ya que sirvió como una especie de repositorio de la opinión pública sobre las películas que no estaban restringidas por el acceso y la disponibilidad de las películas mismas. En teoría, IMDb (*Internet Movie Database*), con sus funciones de calificación y reseñas, cumple una función similar, pero Letterboxd es mucho más fácil de usar y está diseñado explícitamente para la catalogación social.
[28]Nos decidimos por un formato de proyecciones todos los jueves por la noche en ciclos de cuatro películas durante cuatro semanas consecutivas, unidas por un tema unificador: finalmente tuvimos tres ciclos de este tipo más un ciclo final realizado en cuatro días consecutivos para un total de dieciséis proyecciones (en realidad solo quince, ya que hubo una proyección en una fría noche de invierno (11 de enero de 2022) en la que no se presentó nadie, por lo que no se procedió a la proyección), aunque solo con once películas únicas, ya que repetíamos algunas películas.
[29]*Digital Cinema Package* ("Paquete Digital Para Cine"), la norma de la industria cinematográfica para la proyección profesional de películas en salas de cine. La calidad es muy alta debido a la falta de compresión (las películas suelen pesar varios cientos de gigabytes y vienen en discos duros especializados con encriptación, diseñados para ser reproducidos únicamente en proyectores autorizados).

ellas proyectadas desde mi laptop—la misma en la que escribí esta tesis—conectada a nuestro proyector con un cable HDMI), la fuente de la película era una copia pirata de un Blu-ray (o cualquiera que fuera la calidad más alta disponible) obtenida de rastreadores de *torrents*. Sin embargo, dado el contenido radical de estas películas, sospechaba que algunos de los cineastas (los que seguían vivos, al menos) se solidarizarían con nuestra iniciativa y nos proporcionarían archivos *master* ProRes u otras copias de sus películas con calidad de proyección profesional que no estuvieran disponibles comercialmente. En unos pocos casos, esto sucedió (a veces con el distribuidor actuando como intermediario y cobrando una tarifa) y en un caso particularmente conmovedor, una directora (Barbara Trent, de *El engaño Panamá*, 1992) incluso ofreció su tiempo de forma gratuita para dar una sesión de preguntas y respuestas en vivo (traducida entre español e inglés por mí) después de una de nuestras proyecciones a través de Skype. Pero en la mayoría de los casos (sobre todo cuando los cineastas habían fallecido y teníamos que tratar con los distribuidores), nos hicieron el vacío por las razones ya mencionadas de no ser un festival de cine 'institucional', no tratar con DCP y, en un caso especialmente exasperante, simplemente no estar en el país adecuado.[30] En algunos casos, desobedecimos explícitamente la negativa de los distribuidores a conceder permisos de proyección y proyectamos copias pirateadas de las películas que queríamos proyectar.[31]

No contento con seguir las instrucciones de las distribuidoras inflexibles que se negaban a compartir con nosotros "sus" (entre comillas, ya que las películas realmente pertenecen—o al menos *deben* pertenecer—a los cineastas más que a las distribuidoras) películas, adopté una postura cada vez más radical y me involucré más y más en la piratería: cada vez que tenía la oportunidad de obtener un acceso privilegiado a una versión de alta calidad de una película a la

[30]Tras un largo intercambio de dieciséis correos electrónicos a lo largo de seis semanas (varios de ellos de seguimiento por mi parte debido a que mis correos fueron ignorados), un empleado de MovieTime srl [*società a responsabilità limitata*]—distribuidora italiana que posee los derechos de la versión restaurada de *La grande strada azzurra* (1957), de Gillo Pontecorvo—me dijo: "Lamentablemente, el alto directivo de la empresa ha decidido por el momento no autorizar la proyección de esta película en América Latina" (traducción propia del inglés). Estoy seguro de que el propio Gillo Pontecorvo (fallecido en 2006), que rodó una película entera (*Queimada*, 1969, comentada en el tercer capítulo) en América Latina y planeaba hacer otra (*Morte dell'arcivescovo*) sobre el arzobispo izquierdista salvadoreño Óscar Romero, habría desaprobado la decisión de aquel "alto directivo". Aunque no acabamos proyectando la película en el Ciclo de Cine Revolucionario, en solidaridad con el espíritu de Pontecorvo, yo—sin ningún remordimiento—pirateé la "copia preliminar solo para pruebas" de *La grande strada azzurra* que MovieTime había compartido conmigo antes de que yo revelara nuestra ubicación y los detalles de nuestro festival y la subí a los rastreadores de *torrents* para que todo el mundo pudiera disfrutar de la película restaurada (que, por cierto, la propia MovieTime me admitió por correo electrónico que no tenían planes de lanzar en DVD o VoD [*video on demand*]). Tal vez ahora tenga más sentido que diga que el Ciclo de Cine Revolucionario me 'empujó' a convertirme en pirata.

[31]Esta práctica no es nueva ni innovadora de mi parte. En México (y muchas otras partes del mundo), hay una tradición larga de 'cineclubismo' donde se proyecta lo que el organizador decide, sin pedir permiso a nadie. Incluso en la época pre-digital había iniciativas así, apoyados o incluso encabezados por cineastas independientes que prestaban sus películas para tales proyecciones—el grupo argentino Cine de la Base fundado por Raymundo Gleyzer (n. 1941) es un ejemplo clásico. La época digital ha posibilitado este tipo de cineclubismo a gran escala, siempre cuando sea posible piratear las películas deseadas. Esto usualmente depende en poder localizar la película en DVD/Blu-ray/etc. o *streaming* (si no está en redes piratas ya) para poder piratearla; cuando no existe esa posibilidad porque la película nunca tuvo un lanzamiento en *home video*, queda la opción de pedir la película del distribuidor para una proyección, pero ahí es donde usualmente entran las restricciones mencionadas en el párrafo: ese tipo de préstamo es para festivales institucionales, no para cineclubes.

que no se podía acceder en ningún otro lado, la pirateaba y la compartía en rastreadores de *torrents* privados, desde donde (dependiendo de la popularidad de la película) a menudo llegaba a lugares más populares.[32] Además, vi de primera mano cómo los piratas[33] que operaban en estos espacios a menudo cuidaban mejor de las películas que sus propios distribuidores, haciendo *fansubbing* para crear nuevas audiencias (yo mismo escribí a mano los subtítulos en español de varias de las películas del Ciclo: por lo que pude ver, esas películas nunca se habían proyectado antes en el mundo hispanohablante), arreglando problemas de audio y video y, en casos especiales, recurriendo a muchas fuentes diferentes para crear versiones 'definitivas' de las películas que los distribuidores nunca se molestaron en hacer: *Queimada* (1969, dir. Gillo Pontecorvo) es un ejemplo particularmente bueno de una de estas películas (que se proyectó en el Ciclo de Cine Revolucionario el 10 de junio de 2021) que se analiza en profundidad en el tercer capítulo.

Así que tal vez ahora tenga un poco más de sentido cómo este proyecto de conseguir y proyectar películas revolucionarias en un festival 'no institucional' en un país del tercer mundo donde la mayoría de las opciones legales para obtener este tipo de películas no existían, me llevó no solo a hacer uso de las plataformas de piratería de películas, sino a simpatizar con ellas y, finalmente, a convertirme en un colaborador (ideológicamente motivado) de las mismas. En cuanto al Ciclo de Cine Revolucionario—que, por cierto, traté de organizar y dirigir de la manera más anónima posible (nunca di mi nombre a los periódicos que vinieron a entrevistarnos, traté de evitar aparecer en fotografías de prensa,[34] y—al menos para la primera función—delegué las palabras de apertura a Ismael) debido a mi trabajo y al conflicto natural que surgiría si el patrón se enterara de que estaba promoviendo públicamente la política antiimperialista—resultó ser un éxito rotundo: un centenar de juarenses acudieron a la función inaugural el 8 de abril de 2021 (*México, la revolución congelada*, 1971, dir. Raymundo Gleyzer), y muchos volvieron para proyecciones posteriores. Después de que empezara a haber un grupo de asistentes regulares, las sesiones de discusión y debate que seguían a las películas se hicieron progresivamente más largas hasta que varios miembros del público pidieron que se organizara un grupo de lectura para estudiar la política revolucionaria más seriamente.[35] ¡Este es el 'sueño húmedo' de cualquier marxista! En lugar de

[32]Consciente de que el simple hecho de subir estas películas a rastreadores privados no conllevaba necesariamente algún tipo de difusión masiva, dado que dichos rastreadores eran espacios cerrados, también compartí muchas películas a través de YouTube—la plataforma más popular y utilizada del mundo para ver videos—durante varios meses (años, incluso) bajo varios seudónimos. Algunas de mis cuentas duraron más que otras, pero los *copyright strikes* (castigos de YouTube dados por infracción de derechos de autor) acabaron con todas mis cuentas de YouTube (unas quince, más o menos) hasta el punto de que se hizo muy difícil seguir abriendo nuevas cuentas debido a la exhaustiva verificación de identidad que Google (empresa matriz de YouTube) exigía con cada nueva apertura de cuenta. Todavía mantengo un canal en Одноклассники ("Compañeros de clase", https://ok.ru) con cientos de películas, pero esa plataforma es mucho menos frecuentada que YouTube.

[33]Aquí probablemente sea importante subrayar que utilizo "pirata" como sinécdoque de "pirata sin fines de lucro", ya que también existen piratas que lucran con la venta de películas pirateadas, tanto digital como físicamente. Esta distinción se analiza con más detalle en el segundo capítulo.

[34]Una fotografía mía sí apareció en la prensa; véase Cano C., Luis Carlos, "Reanudan hoy ciclo de cine revolucionario", *El Diario de Juárez*, 8 de julio de 2021, https://diario.mx/juarez/reanudan-hoy-ciclo-de-cine-revolucionario-20210707-1815903.html

[35]Cabe destacar que el 'cineclub político' o—más específicamente—la proyección de películas con fines de fomentar la educación política no es nuevo, aunque puede ser que no había pasado algo así a gran escala (y sin financiación institucional) en Ciudad Juárez antes. La "Tropa de Proyecciones del Autobús Rojo" (赤バス上映隊) del cineasta

intentar empaquetar (o simplificar, o suavizar) los mensajes políticos revolucionarios en formatos accesibles para acumular apoyo popular, aquí había gente expresando su sed orgánica por ese mismo aprendizaje político. Atendiendo a sus peticiones, Ismael y yo creamos un grupo de lectura, en el que entre diez y quince personas se reunían cada dos semanas en mi casa para leer teoría y debatirla: empezamos con algunos artículos breves sobre socialismo y marxismo y luego pasamos a leer uno de los libros estándar que leen los marxistas "principiantes" en el mundo anglófono (que traduje para la ocasión, de nuevo algo facilitado por la piratería digital que ha hecho que una versión electrónica del libro esté disponible en las bibliotecas fantasma): *Blackshirts & Reds: Rational Fascism and the Overthrow of Communism* (City Lights Publishers, 1997) de Michael Parenti.[36]

Aunque estas actividades cada vez más revolucionarias y antiimperialistas en realidad nunca me plantearon un problema formal en mi lugar de trabajo,[37] otras cuestiones[38] me llevaron a ser suspendido en diciembre de 2021 de una manera bastante abrupta y chocante, siendo extraditado a Estados Unidos y detenido por agentes de Seguridad Diplomática por violación de las leyes consulares. Aunque tardaron unas semanas más en despedirme formalmente (como ya se ha dicho, no es fácil despedir a los funcionarios diplomáticos estadounidenses), supe que mi tiempo con el gobierno estadounidense había terminado, y esto me sirvió como la 'patada' final que necesitaba para sacudirme cualquier vestigio de propaganda imperial que me quedara en el cerebro y convertirme en un antiimperialista propiamente dicho.

---

militante japonés Masao Adachi (n. 1939) de las 1970 fue algo similar, queriendo difundir cine militante fuera del circuito de distribución cinematográfica capitalista. Gracias a Jessica Fernanda Conejo Muñoz por este dato.

[36]Aunque mi traducción (que nunca publiqué en ningún sitio más allá de compartirla con los participantes de nuestro grupo de lectura) se basaba en gran medida en DeepL seguida de una revisión manual, una traducción (aparentemente) más asidua fue publicada por la 'seudo-editorial' fantasma **Chemok** (un grupo que no es una editorial tal cual pero que traduce y publica libros para bibliotecas fantasma de forma 'no autorizada') en Library Genesis en 2022 con el nombre *Fascistas y rojos: Racionalidad fascista y la destrucción del comunismo*: https://libgen.is/book/index.php?md5=21D67BA2E8C9BCA0AF172D1E8A3B6556

[37]Al principio me sorprendió (pero luego, a medida que fui madurando políticamente, me sorprendió menos) el nivel de ignorancia de mis colegas estadounidenses (jefes incluidos) sobre las cosas más básicas de Ciudad Juárez y México en general; en parte por eso no me preocupé demasiado cuando mi fotografía apareció en el periódico en relación con el Ciclo de Cine Revolucionario: confiaba (correctamente, al parecer) en que ninguno de mis colegas estadounidenses se molestara en leer los periódicos locales o participar en eventos culturales locales, por lo que no se enterarían. Uno de mis colegas dijo una vez "¿quién es AMLO?" al leer un documento que lo mencionaba, y muchos otros afirmaron no haber puesto nunca un pie en el Centro de Ciudad Juárez durante sus dos años de trabajo en el consulado. (Estas mismas personas solían ir a El Paso todos los fines de semana, a veces incluso más a menudo, así que no es que su movilidad estuviera restringida de otra forma). Al final lo achaqué a una mezcla de chovinismo cultural ('estos mexicanos inferiores seguro que no tienen nada interesante que enseñarme, así que ¿por qué debería molestarme en intentar aprender algo de ellos o de su ciudad?') y la creencia acrítica en la propaganda clasista del *Regional Security Office* (Oficina de Seguridad Regional) del consulado ('los pobres son peligrosos, y este es un país del tercer mundo donde la mayoría de la gente fuera de nuestra burbuja es pobre, así que mejor me mantengo alejado de ellos'), lo cual, a pesar de mi malhumor general y mi evidente parcialidad, probablemente no esté muy lejos de la verdad.

[38]No hay espacio suficiente para entrar en los detalles de esta historia, pero basta decir que la manera brutal en que mis colegas trataban a los solicitantes de visa me radicalizó aún más en mi apoyo a las fronteras abiertas, lo que me llevó a aprobar a tantos solicitantes de visa como pude, a menudo contraviniendo la ley y con gran riesgo personal para mí mismo, como pronto descubrí. Escribí unas memorias fragmentarias sobre mi experiencia como adjudicador de visas que quizás publique en algún momento, tal vez cuando concluya la investigación de Seguridad Diplomática contra mí (por lo que sé, sigue en curso).

Las semanas de diciembre de 2021 y enero de 2022 fueron un poco confusas mientras intentaba recomponer mi vida: la policía (agentes de la Seguridad Diplomática, más concretamente) había incautado mi celular (legalmente, mediante una orden de registro) como evidencia en su investigación,[39] lo que me había inmovilizado[40]), y por mi cabeza pasaban todo tipo de escenarios posibles (principalmente la cárcel), lo que me llevó a hablar con un abogado, quien (sin cobrarme) me dijo que probablemente no tenía nada de qué preocuparme, ya que no me beneficiaba en modo alguno de mi indulgencia en la concesión de visas.[41] En esas semanas, cuando intentaba resolver el siguiente capítulo de mi vida (sabiendo que no podría volver a trabajar para el gobierno de EE. UU. y que este despido probablemente sería también una mancha negra en mi currículum para la mayoría de los demás empleos 'tradicionales', incluso en el sector privado), me volví hacia el mundo académico, no totalmente a regañadientes pero probablemente tampoco de forma totalmente natural.

Dados los plazos relativamente ajustados (los plazos para solicitar un lugar en un posgrado se cerraban en cuestión de semanas), no tuve mucho tiempo para investigar adecuadamente los distintos programas, disciplinas, facultades, etc. para encontrar el más adecuado. Sabía que quería un lugar que aceptara (como mínimo) las ideologías de izquierda, así que apliqué a The New School en Nueva York (donde, por cierto, había tomado una clase de música durante mis años de licenciatura en la Universidad de Nueva York) y en la School of Oriental and African Studies (quizás la institución de educación superior más notablemente izquierdista del mundo anglófono) en mi ciudad natal, Londres, eligiendo programas que me parecían interesantes (*Master of Arts in International Affairs* en The New School y *Master of Science in Political Thought* en la School of Oriental and African Studies). Recordando a mi antiguo profesor del Foreign Service Institute, Jorge Mdahuar, y habiendo visitado el campus de la Universidad Nacional Autónoma de México durante mi último viaje a Ciudad de México (como turista), decidí aplicar allí también, aunque tuve que tomar la decisión sobre a qué programa aplicar (y qué proyecto de investigación proponer) de forma igualmente apresurada. Dado el rango de experiencias que había vivido en 2021, desde iniciar un festival de cine revolucionario hasta participar activamente en espacios de piratería sin fines de lucro, pasando por ser 'excomulgado' de un trabajo gubernamental de alto

[39]Finalmente, me lo devolverían en octubre de 2022 a través de DHL, momento en el que ya me había mudado a la Ciudad de México.

[40]Como no tenía coche, dependía de Uber, DiDi e InDrive para moverme por la ciudad, ya que el transporte público no prestaba servicio adecuado en la zona de Ciudad Juárez en la que vivía (Las Misiones), y ya no podía usar estas aplicaciones sin mi celular. Afortunadamente, todavía tenía mi laptop, así que instalé BlueStacks (un emulador de Android) en ella y pude llamar a los taxis DiDi con ella si pagaba con dinero en efectivo, pero esto solo servía para *ir* a los lugares: ¿cómo iba a volver (a menos que llevara mi laptop y tuviera acceso a Wi-Fi)? Al cabo de unos días, utilicé este método para reservar un taxi hasta el puente peatonal a El Paso, tras lo cual crucé a EE. UU. a pie y fui a una tienda de T-Mobile (para mantener el mismo número de teléfono y plan) y compré un nuevo celular barato.

[41]En la mayoría de los casos en los que se acusa a funcionarios diplomáticos de *consular malfeasance* (el término técnico en inglés para el abuso de los poderes consulares), suele haber un *quid pro quo* de por medio. Históricamente, se ha descubierto a funcionarios diplomáticos aceptando sobornos a cambio de visas, intercambiando visas por favores sexuales, etc. Yo aprobé visas por mis convicciones ideológicas (lo que puede ser una primicia en la historia diplomática estadounidense, exceptuando circunstancias como la Segunda Guerra Mundial), lo que (al menos según abogado con el que hablé) me salvó de algunos de los castigos y sanciones habituales que recibieron otros diplomáticos acusados de *consular malfeasance*.

nivel y sentirme como un marxista de nuevo cuño, tenía muchas cosas en la cabeza, y lo que acabé escribiendo como propuesta de investigación para la UNAM fue un poco una mezcolanza de mis experiencias y mis intereses surgidos de esas experiencias: una especie de apología desenfocada de la piratería digital y reivindicación del cine radical al mismo tiempo. Estudios Políticos y Sociales me pareció lo suficientemente flexible como para dar cabida a esta mezcolanza, así que lo elegí sin mejor razón.

Tuve la suerte de que me aceptaran en las tres instituciones a las que apliqué. Me pareció un tanto irónico que las dos universidades del primer mundo a las que apliqué tuvieran planes de estudios llenos de autores y académicos contrahegemónicos (a menudo del tercer mundo)—naturalmente, dada la orientación ideológica de estas instituciones—mientras que la mayoría de los planes de estudios de la UNAM que encontré para mi programa (algo que se confirmó más tarde, cuando empecé las clases) eran en gran medida lo contrario: teóricos de la vieja escuela del 'canon', normalmente del núcleo imperial (es decir, países imperialistas, o el primer mundo).[42] Sin embargo, terminé eligiendo la UNAM por una serie de razones: **(1)** la carga financiera era significativamente menor que cualquiera de mis otras dos opciones, **(2)** a estas alturas ya hablaba español con fluidez y me sentía un poco asimilado a México, **(3)** el poco contacto indirecto que había tenido con la UNAM a través de amigos juarenses que habían estudiado allí, mi breve visita al campus, etc., había sido en gran medida positivo, y pensé que sería una oportunidad única para experimentar la educación superior mexicana y **(4)** yo era muy consciente de que—no importa lo mucho que lo 'disfrazara' con lenguaje académico—mi propuesta de investigación estaba abogando abiertamente por la actividad ilegal (piratería digital), y de mi experiencia personal sospechaba que podría tener dificultades para perseguir esto en los países del primer mundo. Tenía aún menos experiencia en el mundo académico fuera del núcleo imperial, pero supuse que el uso extendido de la piratería (y, de hecho, la dependencia de ella) por parte de los estudiantes (e incluso del profesorado) probablemente contribuía a una situación en la que sería menos probable que se desestimaran de mí por considerarlo un fenómeno serio que merecía la pena estudiar, incluso defender. Me complace informar de que, dos años y medio después, mis apreciaciones eran en gran medida correctas y, como tal, he tenido una experiencia mayormente positiva en la UNAM.[43]

---

[42]Debo señalar que **(1)** no hago este comentario para devaluar la educación que he recibido en la UNAM, que considero de alta calidad o para implicar que toda lo intelectual que sale del núcleo imperial está podrida (¡no olvidemos que Marx era alemán!) sino para señalar algo que me pareció un poco irónico en el momento, y **(2)** los programas de estudio [*syllabi*] que he visto en materias fuera de mi programa (algunas de las cuales tomé durante mi tiempo en la UNAM), por ejemplo en el programa de Estudios Latinoamericanos o en el programa de Historia, eran mucho más diversos; parecería que la ciencia política tiende a ser una disciplina un tanto conservadora, y ciertamente no solo en la UNAM.

[43]El punto **(2)** es probablemente donde menos acerté: Ciudad Juárez y la Ciudad de México son mundos aparte, culturalmente y en otros aspectos, y a pesar de haber estado en la Ciudad de México varias veces antes como turista, sentí un cierto choque cultural al mudarme aquí en agosto de 2022. Una diferencia importante era la forma en que se expresaban las cosas: la indirecta parecía ser la norma aquí en la Ciudad de México, mientras que hablar directamente era mucho más común en el norte—una amiga del norte que ha vivido en la Ciudad de México durante varios años me contó una vez cómo los chilangos (el gentilicio coloquial de la Ciudad de México) a veces le habían comentado que ella estaba hablando agresivamente cuando en realidad era solo su forma habitual de hablar. También parecía existir una cierta cultura de deferencia y respeto por la jerarquía, sobre todo en contextos académicos (que quizás no sea tan diferente en el norte, pero yo nunca estuve en un entorno académico formal durante mi estancia en Ciudad Juárez). Tuve la fortuna de nunca haberme topado con un(a) profesor(a) que me complicara la vida por ser ignorante en estos

Creo que es importante señalar, al concluir esta nota autobiográfica, que considero que tengo una relación un tanto tensa con el mundo académico, o al menos con el mundo académico de las humanidades. A diferencia de prácticamente todos mis compañeros de esta maestría, no tengo una licenciatura en humanidades,[44] y mucho menos en ciencias políticas o sociales. Como tal, y como he notado a lo largo de la interacción con mis compañeros de la maestría (haciendo coloquios juntos, tomando clases juntos y compartiendo otras experiencias académicas con ellos), simplemente no conceptualizo los problemas de la misma manera (y no pretendo amonestar a nadie con este comentario). Por lo general, he observado que mis compañeros elaboran primero un marco teórico, apoyándose en una serie de autores establecidos que sientan las bases del marco; después, la idea de los estudiantes se sitúa dentro de esa estructura existente. Yo, en cambio, pienso (y escribo) de una forma más 'libre', ideando sin recurrir a otros autores (quizás simplemente por desconocimiento de sus teorías[45]) y examinando *después* la bibliografía pertinente para ver qué puede ser relevante para mis argumentos. De hecho, incluso podría decir que todo el concepto del marco teórico me pareció un poco ajeno cuando escuché hablar de él por primera vez (en mi primer semestre en la UNAM, cuando nos dieron indicaciones sobre cómo empezar la tesis, cómo prepararnos para el primer coloquio, etc.) y solo ha empezado a desmitificarse lentamente. Si a

---

temas, pero noté cómo algunos de mis compañeros que me hablaban de manera muy jovial cambiaban completamente su tono, forma de dirigirse y manera de hablar cuando se dirigían a los profesores poniendo especial cuidado en no ser combativos, ser respetuosos, etc., algo a lo que yo no estaba acostumbrado. Finalmente, he sentido que el nacionalismo y la patria están mucho más presentes en la Ciudad de México que en Ciudad Juárez. Esto no quiere decir que no haya regionalismo en Ciudad Juárez o que la gente no ejerza allí su propia forma de nacionalismo. Pero me pareció un tanto irónico (otra vez) que mientras estuve en Ciudad Juárez tuviera motivos para ser tratado con sospecha o incluso desprecio por la comunidad izquierdista local (después de todo, ¿cuántas veces un funcionario diplomático de un país imperialista se presenta en un país que es víctima de dicho país imperialista e intenta formar coaliciones con los izquierdistas locales? Incluso los pocos exdiplomáticos renegados de la historia de Estados Unidos—véanse, por ejemplo, los casos de William Blum (1933–2018) y Sam Greenlee (1930–2014)—no llegaron a hacer tales cosas, que yo sepa; sus periodos más radicales llegaron después de dejar el servicio diplomático), yo nunca experimenté nada parecido allí; en todo caso, siempre me recibieron con los brazos abiertos, y la gente estaba dispuesta a trabajar en proyectos de importancia política juntos. Por el contrario (aunque no es ni mucho menos el único tipo de experiencia que he tenido aquí en Ciudad de México), me sorprendió descubrir que ahora (es decir, después de haberme 'ganado' de cierta forma mis credenciales antiimperialistas, tras haber sido puesto en una lista negra por el gobierno de EE. UU. por disentir contra sus políticas reaccionarias) era tratado (de nuevo, a veces, por algunas personas—ciertamente no por todos) con sospecha e incluso con una cruda xenofobia del tipo "cállate, gringo, no puedes opinar sobre política porque eres un beneficiario del imperialismo", una especie de miopía e inmadurez política que fue decepcionante (tanto personal como ideológicamente) de encontrar, por decir lo menos. (Por supuesto, esto no quiere decir que lo contrario (algo parecido a "todas las opiniones gringas importan") sea cierto; en todo caso, estoy de acuerdo en que la gran mayoría de los residentes estadounidenses (que a menudo se autoidentifican como *expat[riate]s*) en Ciudad de México tienen una política reaccionaria). Afortunadamente (a riesgo de sonar como un disco rayado), no ha sido mi única experiencia aquí, y ciertamente me alegro de haber encontrado muchos camaradas de ideas afines durante estos dos años.

[44]Las matemáticas no son, desde luego, una disciplina de las humanidades (aunque hace unos milenios pudieran considerarse como tal), y para que nadie piense que la teoría musical debería considerarse parte de las humanidades, remito al lector a la cita de la segunda página de mi tesis de licenciatura, de Marshall Tuttle: "Mientras que la música es un arte, con todo lo que ello implica, la teoría musical es una estructura rigurosamente lógica".

[45]Mi falta de formación (es decir, de estudios de licenciatura) en humanidades ciertamente juega un papel aquí: Recuerdo que cuando hice el examen de admisión de opción múltiple para la UNAM y me enfrenté a muchas preguntas sobre teóricos que apenas conocía (Weber, Durkheim, etc.) y que ciertamente nunca había leído, sobreviví sobre todo haciendo conjeturas inteligentes basadas en el contexto. Eso, y que probablemente la nota mínima del examen no era tan alta.

esto se añade el hecho de que la mayoría de los académicos que han influido en mí (empezando por Marshall Tuttle, a quien mencioné al principio de esta nota autobiográfica) han sido académicos heterodoxos con relaciones un tanto tensas con el mundo académico,[46] espero que al lector le quede más claro de dónde vengo y por qué mi estilo de escritura puede parecerle poco familiar a veces.

Aunque estos dos años en la UNAM han sido ciertamente fructíferos para mí en términos de aprendizaje de nuevos conceptos, de conocer a (mucha) gente nueva, y de explorar mis propios intereses intelectuales de forma rigurosa, todavía no me he quitado del todo la sensación de ser un 'novato' en la disciplina. Como se menciona brevemente en la nota al pie de página 42, la ciencia política como disciplina parece ser *en general* bastante conservadora, lo que pone aún más en duda que pueda considerarme realmente 'en casa' [*at home*] en ella. A diferencia de muchos de mis compañeros, que se autodenominan internacionalistas, sociólogos, latinoamericanistas, historiadores, etc. en función de su licenciatura o maestría, yo prefiero evitar esas etiquetas restrictivas y llamarme simplemente estudiante (de ciencias políticas, si es necesario aclarar), lo que siempre me ha parecido más acertado y menos engreído, aunque—para que no se me acuse de falsa modestia—entiendo perfectamente la lógica de identificarse con la propia disciplina si uno se siente realmente adentrado en ella. No niego que a veces me he autodenominado musicólogo, más por simplicidad que por otra cosa. (Al fin y al cabo, es mucho más fácil usar una sola palabra que explicar que "estudié una mezcla de teoría de la música y musicología y acabé con una tesis que—aunque probablemente encajaba en la disciplina de la teoría de la música—adoptó posturas heterodoxas en muchos de sus principios fundamentales y acabó inspirándose más en la lingüística que en otra cosa").

Después de una presentación de algunos de mis primeros avances de tesis en 2022 en una clase optativa de comunicación en la UNAM, el profesor de la clase me preguntó medio en broma "¿Estás escribiendo un manifiesto o una tesis?" Aunque la respuesta obvia es tesis, me puso a pensar: ¿tienen que ser mutuamente excluyentes estas dos formas de escritura? Como debe quedar claro a estas alturas, mis motivaciones para estudiar este tema y escribir sobre él no pueden

[46]En el caso de Tuttle (que se jubiló en 2015), gran parte de su carrera se desarrolló en *community colleges* (universidades de bajo costo que ofrecen titulaciones de dos años; quizás "colegios comunitarios" sea el término más cercano en español)—el más reciente fue el Mount Hood Community College en Gresham, Oregón—con mucho más énfasis en la docencia que en la investigación, lo que explica en parte por qué sus libros son un poco 'toscos' y se publican con una editorial como The Edwin Mellen Press. A través de correspondencia personal conmigo, se reveló que parte de esto tenía que ver con sus posiciones heterodoxas, es decir, que no era fácil conseguir un trabajo en una universidad sin sucumbir hasta cierto punto a la ortodoxia ideológica. El politólogo estadounidense Norman Finkelstein (n. 1953)—otro académico que ha influido en mi desarrollo político—es tal vez un ejemplo aún mejor, ya que fue expulsado de las universidades debido a sus posiciones políticas. Un destino similar corrió el politólogo italoamericano Michael Parenti (ya mencionado en esta nota autobiográfica y citado extensamente en futuros capítulos de esta tesis). Y, por citar un último ejemplo, Torkil Lauesen (n. 1952)—otra fuerte influencia en mi desarrollo político—cuyo trabajo también se cita más adelante en esta tesis, nunca fue académico y obtuvo su maestría por correspondencia mientras cumplía condena en prisión por matar a un agente de policía como parte de un atraco a un banco llevado a cabo por su grupo comunista (para más información al respecto, véase Gabriel Kuhn, *Turning Money into Rebellion: The Unlikely Story of Denmark's Revolutionary Bank Robbers*, PM Press, 2014). Basta decir que no es sorprendente que mi propio trabajo académico sea algo heterodoxo teniendo en cuenta quiénes han sido mis influencias.

divorciarse de mi ideología: llegué al mundo de la piratería inicialmente por necesidad y luego me quedé por una creciente convicción ideológica. Aunque (a veces) el mundo académico pretenda ser objetivo y desapasionado, no creo que eso sea posible en todos los temas. Por supuesto, eso no significa que la verdad pueda sacrificarse en nombre de una agenda política: simplemente significa que la ideología es inextricable del proceso de investigación. Así pues, al leer esta tesis, espero que las a veces insólitas tangentes, incursiones, citas y todo lo demás que pueda resultar inesperado puedan ahora contextualizarse mejor, habiendo comprendido de dónde vengo.[47]

**Marco teórico**

Un estudio sobre la piratería digital puede encajar en diversas disciplinas, e incluso puede evitar por completo una categorización disciplinaria singular. (Fue en parte por esta razón que el nombre tan amplio de mi maestría—Estudios Políticos y Sociales—me resultó atractivo.) Un estudio desde la perspectiva del derecho y los estudios jurídicos es posible, dada la ilegalidad de la piratería. Del mismo modo, es posible un estudio económico, dado que (la mayoría de las veces) la piratería suele surgir como resultado de fallos del mercado (o, en algunos casos, de fallos del Estado). Un estudio filosófico es igualmente posible, analizando la ética de la piratería u otros aspectos filosóficos de la misma. La sociología y las ciencias políticas también son perspectivas válidas para analizar la piratería, examinando su papel en la sociedad y sus efectos en ella o las implicaciones políticas de la piratería (la abundancia de partidos piratas en todo el mundo sería un interesante caso de estudio para un análisis de este tipo). Tal vez la disciplina que más se acerca al enfoque empleado en esta tesis sea la de los estudios de medios [*media studies*], que es lo suficientemente amplio como para poder abarcar algunos de los campos antes mencionados y, al mismo tiempo, incorporar un enfoque específico sobre la cuestión del contenido del material pirateado (algo que a menudo queda subordinado a un estatus accesorio cuando se estudia la piratería a través de la perspectiva de otras disciplinas).

[47]Hay un periodo de tiempo que he dejado fuera de la nota autobiográfica debido a que no ocurrió gran cosa durante el mismo: los varios meses transcurridos entre mi despido (en enero de 2022) y el comienzo de mi maestría (en agosto de 2022). Después de terminar las solicitudes de maestría en febrero de 2022, me mudé a la casa de mi padre en Londres y fui a la Biblioteca Británica la mayoría de los días para leer a Marx, Engels y Lenin, de forma muy parecida a lo que el propio Marx hizo con David Ricardo y Adam Smith durante su estancia en Londres unos 170 años antes (aunque en una sala de lectura que ahora se encuentra en el Museo Británico y que ya no está abierta al público). Aunque me distraía con facilidad y no acabé leyendo mucho al final, durante este tiempo solidifiqué (algunas de) mis inclinaciones marxistas con bases teóricas más sólidas y también perseguí intereses relacionados (como la historia de los estados socialistas) con más fervor. Esto me llevó invariablemente a involucrarme más en la piratería literaria (aunque la colección de la Biblioteca Británica es muy buena, simplemente era más fácil buscar y consultar referencias y notas de pie de página en PDF), y después de ser cada vez más activo en Library Genesis (subiendo libros) y en sus foros, un administrador se dio cuenta y me invitó a convertirme en bibliotecario en julio de 2022, lo que acepté encantado. Los bibliotecarios de Library Genesis tienen la capacidad de votar a favor o en contra de las nuevas subidas en la cola de subidas (las subidas solo se salen de la cola después de tres votos a favor), editar la información de cualquier libro, ocultar libros, sustituir libros por versiones mejores, eliminar duplicados de los registros de libros y mucho más. Mi compromiso de apoyar y ampliar Library Genesis solo se hizo más fuerte después de que empecé mi maestría, dado que la infraestructura bibliotecaria en México es más limitada que en la mayoría de los países del primer mundo; por ejemplo, la UNAM—la universidad más grande no solo del país sino de América Latina entera—no tiene servicios de préstamo interbibliotecario (véase la nota al pie de página 188 para más detalles).

Cabe destacar que los estudios de medios y (sobre todo) los estudios culturales surgen de intelectuales marxistas de la segunda mitad del siglo XX (por ejemplo, Richard Hoggart, Raymond Williams y Stuart Hall). Los estudios culturales latinoamericanos 'se establecieron' (de cierta forma) con la publicación del libro de Ariel Dorfman y Armand Mattelart *Para leer al Pato Donald* (Ediciones Universitarias de Valparaíso) en 1971, que argumenta—a través de un análisis de los cómics de Disney—que el imperialismo estadounidense se difunde a través de su cultura popular, que refuerza y promueve valores que favorecen a la clase dominante. La época de Internet, si bien ha aportado cierta autonomía a las masas en cuanto a tener mayor acceso que nunca a una gran variedad de contenido, no ha llevado a la desaparición del imperialismo cultural. Más bien, el imperialismo se ha adaptado a los nuevos avances tecnológicos, convirtiéndose en un imperialismo cultural **digital**, efectuado y difundido no solo a través del contenido mismo sino también a través de la regulación legal (asistido y ejecutado por herramientas tecnológicas) del acceso al contenido. De allí (en parte) viene el título de esta tesis: si el capitalismo se beneficia del régimen de propiedad intelectual para controlar el acceso a la información y la cultura, la piratería digital—independientemente de las convicciones ideológicas de la gente que la facilita—puede ser una poderosa herramienta de la lucha anticapitalista, pues, una forma de praxis anticapitalista.

Aunque esta tesis se centra en la época digital sin ahondar en la época pre-digital, se nutre bastante (por lo menos de forma implícita) del trabajo de los estudios culturales del siglo pasado, pues la desvinculación del imperialismo de la cultura es una lucha continua, y los trabajos pioneros de esta disciplina establecen el camino para comprender las condiciones y circunstancias de la lucha hoy, en la época digital. Pero más allá de intentar encajar esta tesis en una disciplina, será útil discutir lo que la tesis pretende hacer, cómo se propone hacerlo metodológicamente y (quizás igual de importante) lo que *no* pretende hacer.

Como probablemente se desprenda de la nota autobiográfica, una motivación importante para escribir esta tesis surgió de la experiencia personal de verme 'obligado' a recurrir a la piratería digital para acceder a varios productos de información y cultura (libros, películas, etc.).[48] Esto pone de relieve lo que podría denominarse **un fallo del mercado**, o incluso **un fallo del Estado**.[49] Este último análisis (tratar la piratería como una respuesta a un fallo del Estado) encaja bien en el marco de los derechos culturales, que considera al Estado como garante de los derechos fundamentales de los ciudadanos a poder acceder y participar en la cultura (música, arte, cine, etc.). El primer análisis (que trata la piratería como una respuesta a un fallo del mercado), en cambio, se acerca más a un marco económico. Ambos enfoques se emplean en cierta medida en esta tesis, pero sobre todo se hace hincapié en dilucidar claramente las lagunas de los modelos de distribución legal (tanto de literatura como de películas). De hecho, se presta más atención a esta cuestión (es decir, ¿en qué falla exactamente la distribución legal, y cómo falla?) que a cualquier tipo de análisis que contextualice más esta cuestión o la sitúe dentro de un marco político o económico más amplio.

[48]"Forzado" no en el sentido económico (es decir, no poder comprar un producto legalmente por falta de dinero), sino en el sentido de que sencillamente no había forma legal de acceder a dicho producto, lo que dejaba la piratería como única opción.

[49]Aunque tal vez aquí habría que preguntarse si el "fallo del Estado" aplica a mí (un extranjero en México), ya que tal vez no tendría que recurrir a la piratería si estuviera radicado en alguno de los países a los que 'pertenezco' (en términos de ciudadanía).

Esto no se debe a que yo no tenga opiniones al respecto o a que piense que la cuestión carece de importancia, sino simplemente a que no es el objetivo principal de esta tesis.

El primer capítulo está dedicado íntegramente al análisis de la distribución legal—primero de literatura (con especial atención a la literatura académica) y luego de películas—en la época digital. Se presta especial atención a las formas en que los modelos de distribución han evolucionado a lo largo de la época digital, destacando las maneras en que la tecnología digital no se utiliza (o incluso se abusa de ella) en todo su potencial, cambiando así la dinámica que existía en la era predigital con respecto al alcance de dichos modelos de distribución. Antes de la tecnología digital, la difusión de libros, películas y cultura en general estaba restringida por la infraestructura (bibliotecas, librerías, cines, etc.), que al día de hoy siguen faltando en muchas partes del mundo.[50] Sin embargo, la llegada de Internet junto con los avances tecnológicos para digitalizar y comprimir el contenido informativo y cultural en formatos accesibles (por ejemplo, PDF, MP4, etc.) abrió muchas nuevas posibilidades. Si se entiende a las editoriales (de libros) y los distribuidores (de películas) como custodios y proveedores de sus productos, dedicados a permitir que lleguen a amplias audiencias, cabría pensar que estas nuevas tecnologías serían bien recibidas y acogidas. El primer capítulo de esta tesis pretende desacreditar esta noción errónea, demostrando—con la ayuda de algunos estudios de caso concretos—que ha ocurrido lo contrario: a medida que los avances tecnológicos destruyen los obstáculos heredados para acceder a la información y la cultura, se erigen barreras legales en su lugar, contribuyendo a un apartheid digital[51] en el que, a pesar de que las mismas personas en diferentes partes del mundo tienen acceso a Internet, lo que se les permite legalmente acceder es muy diferente. El capítulo pretende demostrar que esto no es casual: en un mundo capitalista, una situación así no es una aberración, sino más bien el resultado natural de un sistema que incentiva el lucro y no tiene razón para crear productos a menos que exista un mercado (es decir, compradores) para ellos.

El segundo capítulo se centra en el mundo de la distribución ilegal (también conocida como piratería digital), situándola como respuesta a las lagunas de los modelos de distribución legal tratados en el capítulo anterior. De nuevo con la ayuda de algunos estudios de caso, se demuestra cómo a pesar de la propaganda lanzada por gobiernos y empresas para empañar la piratería y a los piratas como ladrones egoístas, es de hecho la piratería digital[52] la que ha logrado lo que su contraparte legal pretende lograr, pero en realidad no logra: **distribuir**. Dado que el primer capítulo sitúa el fracaso de la distribución legal para llegar a la amplia audiencia que es tecnológicamente capaz de alcanzar como una función del capitalismo, es natural concluir que

[50]Véase, por ejemplo, el documental de 2019 del cineasta español Marc Serena *El escritor de un país sin librerías*, sobre el escritor ecuatoguineano afincado en España Juan Tomás Ávila Laurel y la falta de librerías en su país natal.

[51]Aunque **apartheid** (que ya es palabra en español)—"separación" o "apartamiento" en afrikáans—se utilizó para referirse al sistema de segregación racial en Sudáfrica en el siglo XX, se ha ampliado el uso de la palabra en el siglo XXI (al menos en inglés) para referirse a sistemas de segregación más generalizados (no necesariamente raciales) en donde hay 'los que tienen' y 'los que no tienen'. Aquí alego que mientras que el capitalismo crea un apartheid a nivel mundial, las tendencias democratizantes de Internet intentan combatir eso; sin embargo, la industria editorial y la industria de distribución cinematográfica luchan para la preservación de tal apartheid incluso en la época moderna digital. De ahí mi uso del término "apartheid digital".

[52]Esta tesis se centra en la piratería **sin** fines de lucro, pero esta frase en particular mantiene su validez incluso si se entiende que la piratería digital incluye también la piratería digital **con** fines de lucro.

cuando la distribución ilegal llega a esas masas, llenando los vacíos dejados por sus contrapartes legales, hay (al menos latente) anticapitalismo en su trabajo.[53] Si estas acciones por parte de los piratas digitales son activa y conscientemente anticapitalistas o simplemente epifenoménicamente anticapitalistas es una cuestión interesante (a la que se alude brevemente en el capítulo) pero, en última instancia, queda fuera del alcance de esta tesis, que sigue siendo fundamentalmente una crítica a la distribución capitalista de literatura y cine en la época digital.

En la **Conclusión**, señalo posibles direcciones para futuras investigaciones que podrían basarse en la investigación de esta tesis, e intento llamar la atención sobre algunas consideraciones prácticas que se derivan de los resultados. Como ya he mencionado, puesto que la génesis ideológica de esta tesis fue práctica (basada en la experiencia personal), también lo es el desenlace: espero que las pruebas y el análisis que he reunido aquí contribuyan a un movimiento político que recontextualice la piratería digital y su papel en la sociedad y que motive a la gente a participar en ello. Hasta que el socialismo sea capaz de resolver las contradicciones que le dan origen, claro.

De esta forma, esta tesis se trata de entender la piratería digital como una forma de praxis[54] anticapitalista. Vale la pena aclarar, por lo tanto, que esta tesis *no* toma como línea principal ninguno de estos diez temas:

1. La ética de la piratería digital
2. La teoría jurídica de la piratería digital
3. La economía (política) de la piratería digital
4. La historia de la piratería digital
5. La piratería física
6. La piratería con fines de lucro
7. La piratería digital en el socialismo
8. La piratería digital en diferentes zonas geográficas
9. Los piratas digitales (etnografía)

---

[53]A medida que esta tesis ha ido evolucionando, también lo ha hecho la atención prestada a este aspecto concreto. Originalmente, había planeado incluir una discusión más profunda del marxismo e incluso analizar la piratería digital desde una perspectiva marxista. Pero a medida que escribía los capítulos, me pareció que tal análisis era innecesario para mis propósitos, y además irrelevante para el alcance y los objetivos de mi tesis. Tenía claro que los ejemplos sobre los que estaba escribiendo en el segundo capítulo rompían con el capitalismo de forma significativa (el mero proceso de crear y distribuir productos sin esperar remuneración ya representa algo no capitalista), pero parecía innecesario asociar a esto un programa positivo como el marxismo, el socialismo, el comunismo; parecía suficiente llamarlo simplemente anticapitalismo.

[54]De origen griego (πρᾶξις ("práctica")), la palabra **praxis** en uso cotidiano es casi un sinónimo de **práctica**, pues se refiere a la aplicación de una idea o doctrina. Sin embargo, escogí **praxis** por su historia particular dentro del marxismo, sobre todo en las lenguas germánicas. En 1845, Marx escribió en las Tesis sobre Feuerbach: "La coincidencia de la alteración de las circunstancias y la actividad o autotransformación humana solo puede concebirse y racionalizarse como *praxis revolucionaria*" (Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke, Band 3*, Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands [Instituto de Marxismo-Leninismo del Comité Central del Partido Socialista Unificado de Alemania], Karl Dietz Verlag, 1958, p. 6, traducción propia para preservar la palabra **praxis** (*revolutionäre Praxis* en el original), énfasis en el original). Desde entonces, los intelectuales marxistas han utilizado la palabra para denotar un curso de acción revolucionario (en contraste con el término más neutral "práctica"). Es este legado revolucionario al que hago referencia al elegir esta palabra en el título de esta tesis.

10. Los derechos de autor y la propiedad intelectual

Aunque en esta tesis se tocan varios de (o incluso todos) los temas mencionados en esta lista, ninguno de ellos es **central**. El eje central es el análisis de la piratería digital sin fines de lucro como una práctica que llena las lagunas de y trasciende las limitaciones de los modelos de distribución capitalistas, rompiendo su lógica y así convirtiéndose en una forma de praxis anticapitalista. Esperemos que la nota autobiográfica, los marcos teóricos y el esquema general de los capítulos deje ahora pocas ambigüedades sobre el alcance de esta tesis.

**Estado del arte**[55]

Partiendo de que la historia digital es relativamente corta, la piratería digital igual tiene una historia bastante corta. Por supuesto, la historia de la copia y distribución ilegal de obras creativas se remonta mucho más atrás (véase, por ejemplo, la anécdota que abre el segundo capítulo, **La distribución ilegal**), pero la llegada de la tecnología digital trae consigo una consecuencia importante para la legislación sobre derechos de autor y propiedad intelectual; la idea del **original** queda en cierto modo subvertida ahora que se pueden hacer copias digitales completamente idénticas del llamado original sin dañarlo (y mucho menos "robarlo") en modo alguno.[56] Dado que esas copias son (al menos en teoría) indistinguibles del original, cabe preguntarse si puede seguir existiendo el concepto de original. Aunque esta tesis no profundiza en las implicaciones filosóficas de esta consecuencia, reconoce tácitamente su importancia al optar por centrarse en la época digital.

A pesar de su relativamente corta historia, en los últimos años se han realizado numerosos estudios sobre la piratería digital, a menudo centrados en sus implicaciones jurídicas[57] o filosóficas,[58] en su

[55]Título alternativo para esta parte: **Revisión bibliográfica**. "Estado del arte" es convencional en las tesis en español, pero poco común en otros idiomas.

[56]La idea del declive del concepto del original (y sus consecuencias para la reproducción) no es nueva. El filósofo alemán Walter Benjamin publicó su ensayo *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* ["La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"] en 1936 (*Zeitschrift für Sozialforschung*, 5ᵉ année, 1, 1936, pp. 40-68), que trata precisamente este tema, argumentando que el arte moderno tiene una noción diferente de valor debido a su reproductibilidad técnica. Quizás una parte de esta tesis pueda entenderse como una actualización del trabajo de Benjamin para la época digital, en la que la reproducción ya no requiere siquiera la operación manual de maquinaria, sino solo un clic de dos segundos de Ctrl+C, Ctrl+V en un teclado de computadora.

[57]Véase, por ejemplo, María Ximena Villanueva González, "El combate a la piratería online, implicaciones para el país al no tener implementada la norma de *notice and take down*" (2017, tesis de licenciatura, Universidad Rafael Landívar).

[58]Véase, por ejemplo, Gary Hall, *Pirate Philosophy: For a Digital Posthumanities* (2016, The MIT Press); Hugh Breakey, "Deliberate, Principled, Self-Interested Law Breaking: The Ethics of Digital 'Piracy,'" *Oxford Journal of Legal Studies*, Vol. 38, Issue 4, Winter 2018, pp. 676–705; y también la bibliografía de estudios sobre este tema (anteriores a 2012) en Kate Gray, "Stealing From the Rich to Entertain the Poor?: A Survey of Literature on the Ethics of Digital Piracy," *The Serials Librarian*, 63(3–4), 2012, pp. 288–295.

alcance e impacto general en la sociedad,[59] en quién la utiliza y se beneficia de ella[60] y aspectos similares.

En el ámbito de la piratería literaria, se han realizado importantes trabajos sobre las bibliotecas fantasma: quizás la fuente individual más relevante sea el libro de 2018 editado por Joe Karaganis *Shadow Libraries: Access to Knowledge in Global Higher Education* (The MIT Press) con contribuciones de (aparte de Karaganis) Balázs Bodó, Laura Czerniewicz, Mirosław Filiciak, Mariana Fossatti, Jorge Gemetto, Eve Gray, Evelin Heidel, Lawrence Liang, Pedro Mizukami, Jhessica Reia y Alek Tarkowski. El trabajo de Balázs Bodó sobre la historia temprana de Library Genesis y sobre las bibliotecas fantasma en general fue especialmente útil para esta tesis. En el lado 'legal' (lo el primer capítulo analiza), la industria editorial académica se ha estudiado con cierta profundidad, y mi investigación sobre las empresas que analizo no es especialmente innovadora ni revolucionaria. El caso de Aaron Swartz es probablemente más conocido y recordado por los activistas (como el propio Swartz) que por los académicos, pero dista mucho de ser un caso desconocido e incluso es objeto de un documental: *The Internet's Own Boy: The Story of Aaron Swartz* (2014, dir. Brian Knappenberger).

En el caso de la piratería cinematográfica, que (como ya se mencionó en la nota autobiográfica) es posiblemente un ámbito mucho más amplio que el de la piratería literaria, existen estudios sobre muchos aspectos diferentes. ¡Hasta existen *películas* sobre la piratería cinematográfica![61] Sin embargo, los estudios en este ámbito tienden a centrarse en las plataformas de piratería cinematográfica más populares o conocidas, entre las que se incluyen The Pirate Bay, Putlocker, Cuevana y otras similares.[62] Los estudios sobre rastreadores de *torrents* privados son mucho menos numerosos, lo cual es comprensible, dadas las barreras de acceso relativamente altas y su invisibilidad general dentro del mundo de la piratería cinematográfica (lo cual *no* se correlaciona con su importancia para sostener el ecosistema de la piratería cinematográfica en general). Sin

[59]Véase, por ejemplo, Darren Todd, *Pirate Nation: How Digital Piracy Is Transforming Business, Society and Culture* (2011, Kogan Page); Ян Игоревич Тяжлов, Просветительские функции торрент-трекеров (на примере кино), Tyazhlov, Yan Igorevich, Funciones educativas de los rastreadores de *torrents* (usando el ejemplo del cine)", *Análisis del discurso contemporáneo* (*Современный дискурс-анализ* 1 (16), 2017, pp. 37–45)) 1 (16), 2017, pp. 37–45].

[60]Véase, por ejemplo, Robert LaRose et al., "Sharing or Piracy? An Exploration of Downloading Behavior," *Journal of Computer-Mediated Communication* 11(1), 2005, pp. 1-21; Sylvain Dejean, "What Can We Learn from Empirical Studies About Piracy?" *CESifo Economic Studies* 55(2), 2009, pp. 326–352; George E. Higgins. Scott E. Wolfe y Melissa L. Ricketts, "Digital Piracy: A Latent Class Analysis," *Social Science Computer Review* 27(1), 2008, pp. 24–40.

[61]Consulte la lista de Letterboxd "Digital Piracy in Cinema" https://letterboxd.com/lumumbista/list/digital-piracy-in-cinema para ver una lista de 26 películas que tienen alguna relación (algunas más tenue que otras) con la piratería digital. Mientras que películas documentales como *Paywall: The Business of Scholarship* (2018, dir. Jason Schmitt) son un hecho, más interesantes son largometrajes no documentales como *Pirated Copy* (**蔓延**, 2004, dir. He Jianjun) o *A Copy of My Mind* (2015, dir. Joko Anwar) que analizan la piratería (no siempre digital) como fenómeno social.

[62]Véase, por ejemplo, Jonas Andersson, "For the good of the net: The Pirate Bay as strategic sovereign," *Culture Machine* 10 (2009), pp. 64–108; Damilola Ibosiola et al., "Movie Pirates of the Caribbean: Exploring Illegal Streaming Cyberlockers" en *Proceedings of the Twelfth International AAAI Conference on Web and Social Media (ICWSM 2018)*, pp. 131–140; Patricia Ferrante, "Are we all pirates? Film and TV distribution on the Internet" en V. Sujatha (ed.), *Global Capital and Social Difference* (2020, Routledge), pp. 199–215 y "Modos de ver cine y series en internet: plataformas, prácticas y piraterías" (2021, tesis doctoral, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina).

embargo, existen un par de estudios, algunos de los cuales he utilizado.[63] Probablemente sea seguro decir que el trabajo más 'original' de esta tesis se encuentra en los subcapítulos sobre Karagarga y PassThePopcorn, entre otras cosas debido a mi propia participación personal en algunos de los proyectos que allí se mencionan (por ejemplo, en las ediciones 'piratas' de las películas *Queimada* (1969) y *Araya* (1959)).

Otra fuente teórica importante es la literatura sobre la política de distribución de la cultura (en particular el trabajo de Michael Parenti, citado extensamente en el primer capítulo), aunque como esto solo representa una parte de la estructura más amplia de la tesis, la cobertura bibliográfica de este aspecto es igualmente mínima; sin duda, una tesis que abordara más directamente la política de distribución del cine emplearía muchas más fuentes que trataran el tema.

Por último, gran parte de la información se ha extraído directamente de sitios web como los rastreadores de *torrents*, foros de piratería en línea, sitios de noticias centrados en la piratería y similares. A veces, estas fuentes no se consideran 'académicas', pero no por ello son menos válidas o relevantes, especialmente para el tema de la piratería digital, un acto que nace y ocurre en ese tipo de espacio. Aunque otras publicaciones académicas se han ocupado de algunas de estas fuentes, muchas de ellas permanecen al descubierto por la sencilla razón de que son espacios semiprivados o privados (por ejemplo, muchos de los sitios son inaccesibles sin una cuenta, y esas cuentas solo se pueden obtener mediante invitación). Esto pone en duda la repercusión de estos sitios (si solo unos pocos pueden acceder a ellos, ¿merece la pena estudiarlos?), pero como se argumentará en el segundo capítulo, existe casi una relación inversa entre la exclusividad de un sitio de *torrents* y su repercusión en el mundo más amplio de la distribución ilegal: quizás el aura de exclusividad sirva de faro para que los piratas más dedicados y 'calificados' del sector graviten hacia estos espacios y contribuyan a ellos, lo que da como resultado una producción[64] prolífica, así como una alta calidad general de las mismas ediciones. Los sitios y plataformas de piratería más "populares" se parecen cada vez más a los sitios comerciales con fines de lucro y se gestionan de forma similar, a menudo apropiándose del trabajo (gratuito) de los piratas que operan en espacios menos conocidos. Por lo tanto, no es en absoluto 'de nicho' o 'demasiado estrecho' prestar lo que podría parecer una atención desproporcionada a sitios de este tipo, ya que es el material que proviene de estos sitios el que a menudo acaba llegando al mayor número de personas. Espero que mi tesis contribuya a la exigua pero creciente lista de trabajos académicos que se toman en serio este particular rincón poco estudiado del mundo de la piratería.

[63]Véase, por ejemplo, Paul Alexander Aitken, "The Ambivalences of Piracy: BitTorrent Media Piracy and Anti-capitalism" (2012, tesis doctoral, University of Leeds); Celal Yağcı, "Cinephilia and archive: The case of KaraGarga" (2014, tesis de maestría, Universidad İhsan Doğramacı Bilkent); Ian Dunham, "What.CD: A Legacy of Sharing" (2018, tesis doctoral, Rutgers University); Colin Harris, "Institutional solutions to free-riding in peer-to-peer networks: a case study of online pirate communities", *Journal of Institutional Economics* 14(5), 2018, pp. 901–924.

[64]"Producción" aquí no se refiere a la producción cinematográfica sino a la producción de ediciones piratas digitales (a partir de 'fuentes originales' como DVD, Blu-ray, etc.), algo que se explorará en el segundo capítulo.

## 1. La distribución legal

Dado que esta tesis analiza la piratería digital—una forma de distribución ilegal del contenido digital—y las plataformas que la facilitan, nos corresponde analizar primero las plataformas, métodos y mecanismos de distribución **legal** para entender a qué responde la piratería. Contrariamente a la creencia generalizada de que los piratas[65] son simples ladrones que no se molestan en pagar legalmente por los contenidos digitales por cualquier razón moralmente inescrupulosa que puedan tener,[66] veremos que la piratería digital como fenómeno responde ampliamente a importantes lagunas, deficiencias y puntos ciegos [*blind spot*s] de la distribución legal.

Este capítulo da por sentado que la propiedad intelectual y los derechos de autor son conceptos situados en la historia reciente del capitalismo y, por lo tanto, se pueden criticar desde una perspectiva anticapitalista.

> Los derechos de autor [*copyright*] fueron inventados por y para el capitalismo temprano, y su importancia para ese sistema ha crecido desde entonces. Oponerse a los derechos de autor es oponerse al capitalismo.
>
> […]
>
> Los derechos de propiedad intelectual fueron inventados en los estados mercantiles italianos y acompañaron la expansión del capitalismo temprano a los Países Bajos y Gran Bretaña…Con el surgimiento de una conciencia burguesa de los individuos y la propiedad, la difusión de las relaciones de mercado y los avances tecnológicos, especialmente la imprenta, se creó la necesidad de los derechos de autor…El endurecimiento del régimen de propiedad intelectual coincide con el aumento del valor de cambio de la información y lo que se considera la llegada de una época de la información.[67]

Como bien señaló Söderberg hace 23 años (cuando la época digital aún era naciente), el capitalismo 'necesitó' la propiedad intelectual, y en cuanto siga creciendo el valor de cambio [*exchange value*; *Tauschwert*] de la información, evolucionará también la manera en que la propiedad intelectual y los derechos de autor funcionen en el capitalismo para criminalizar el libre intercambio de información. Este capítulo analiza la historia reciente (a lo largo de la época digital) y el estado actual de la distribución legal en el capitalismo, en el caso de la literatura académica (subcapítulo A) y las películas (subcapítulo B).

---

[65]La palabra **pirata** no tiene una definición precisa y consensuada en lo que respecta a la distinción entre quienes suben (es decir, comparten) contenidos digitales y quienes los descargan. En este contexto, nos referimos a ambas categorías de personas.

[66]El tal llamado ex "líder del mundo libre" (es decir, presidente de EE. UU.) Joe Biden dijo que la piratería es "robo descarado" y es como "romper la ventana de Tiffany's [una empresa estadounidense de joyería y orfebrería] y meter la mano y agarrar lo que hay dentro", según Ted Johnson, "*Variety* Exclusive: Joseph Biden on Hollywood's Biggest Threat" (13 de abril de 2011, https://variety.com/2011/biz/opinion/previous-administrations-have-not-given-intellectual-property-enforcement-this-level-of-attention-why-did-you-decide-to-devo-37848). Es difícil corroborar qué exactamente llega a una "creencia generalizada", sobre todo con un tema así que genera opiniones distintas entre clases socioeconómicas, pero basta decir que 'la piratería es robo' es al menos una creencia generalizada en la propaganda y mercadotecnia de las empresas, por lo cual mucha gente (viendo sus publicidades) llega a creerlo también.

[67]Johan Söderberg, "Copyleft vs. Copyright: A Marxist Critique", *First Monday*, Vol. 7, No. 3, 4 de marzo de 2002. https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/938. Traducción propia.

## A. La truculenta historia de la industria editorial[68]

> Los derechos de autor podrían tener su lugar si fueran una herramienta eficaz para garantizar que las personas que realizan el duro trabajo de editar y publicar recibieran una compensación justa por ese trabajo. Pero ese no es el mundo que vemos ahora. En su lugar, **tenemos una industria editorial que está efectivamente obsoleta desde el punto de vista tecnológico**. Ganaron poder monopolizando el conocimiento en una época en la que distribuir ese conocimiento era mucho más caro y laborioso y requería la edición física y el movimiento de materiales. Ahora utilizan descaradamente ese poder heredado de forma depredadora.[69]

La industria editorial tiene una historia larga y polifacética, que experimenta cambios significativos con cada nuevo avance en la tecnología de la escritura y la impresión.[70] En la época anterior a la imprenta, los escribas se encargaban de copiar las obras escritas para su salvaguarda y posterior distribución. A medida que se fue adoptando la imprenta de tipos móviles (probablemente primero en Asia y después en Europa y el resto del mundo),[71] la edición creció como industria independiente, con equipos cada vez más especializados para la composición tipográfica y la reproducción masiva de obras escritas. Con la llegada de la tecnología moderna, como las máquinas de escribir, y más tarde las computadoras e Internet, el papel de las editoriales cambió significativamente y algunas de sus funciones quedaron obsoletas. Como indica la cita que abre este capítulo, la respuesta de las industrias editoriales a estos cambios *no* fue proporcionar más autonomía a los autores (como facilitaba la tecnología), sino mantener su poder mediante prácticas depredadoras.

Curiosamente, en inglés existe una distinción entre las palabras *editor* y *publisher* mientras que en español estas dos palabras se funden en una ("editor").[72] La palabra "editor" procede del verbo latino *edere* (producir, publicar, circular), cuya polisemia explica, al menos en parte, las múltiples funciones latentes en la palabra en español. "Publicar" procede del verbo latino *publicare* (hacer público), y el uso inglés de la palabra no suele abarcar las funciones de un editor (que se encarga

---

[68]Para el lector que no esté familiarizado con la obra del caricaturista mexicano Eduardo Humberto del Río García (1934–2017)—más conocido como Rius— el título de este subcapítulo es una referencia a su *libro La trukulenta historia del kapitalismo* (Grijalbo, 1976).

[69]Respuesta anónima a una encuesta publicada en un grupo privado de Telegram de bibliotecarios fantasma [*shadow librarians*] el 7 de abril de 2023 con las preguntas "¿Por qué te gusta lo que haces (me refiero a la actitud personal hacia la bibliotecología), cuál es tu motivación, cuáles son tus sentimientos al respecto? ¿Por qué es importante en general? ¿Cómo ves el objetivo final de tu actividad (si lo hay)? ¿Cómo será el mundo si consigues tus propósitos?" Traducción propia. Énfasis mío.

[70]En este capítulo nos enfocaremos principalmente en la industria editorial académica, sobre todo en la época digital. Para una historia más larga, existen varios estudios relevantes, por ejemplo: Adrian Johns, *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making* (University of Chicago Press, 1994); Eve Patten, Jason McElligott (eds.), *The Perils of Print Culture: Book, Print and Publishing History in Theory and Practice* (Palgrave Macmillan, 2014); Olivier Deloignon, *Une histoire de l'imprimerie et de la chose imprimée* [*Una historia de la imprenta y de lo impreso*] (La Fabrique éditions, 2024).

[71]Aunque Johannes Gutenberg es famoso por haber inventado la imprenta moderna de tipos móviles alrededor de 1450, otros métodos de imprenta (como la xilografía) son mucho más antiguos, y es bastante posible que incluso la imprenta de tipos móviles se inventó primero en Asia. Véase Thomas Frances Carterm, *The Invention of Printing in China and Its Spread Westward* (Columbia University Press, 1925).

[72]Este punto fue mencionado por Sara Schulz en el episodio del 23 de marzo de 2023 ("Fauna Editorial") del pódcast *Copiar Con Cuidado* (Alberto Bremermann, Estudios Aldo Chaparro).
https://shows.acast.com/ccc/episodes/6408ea225452ad0011ae85dc

de trabajar sustancialmente con el propio texto, por ejemplo, revisión [*proofreading*], corrección de estilo [*copyediting*], etc.), sino de alguien que se encarga de la impresión y la distribución. La cantidad de "edición" real que se realiza en las editoriales frente a la que se espera que realicen los autores por su cuenta varía mucho según la editorial, el autor y la región. Basta decir que, tanto en el mundo de habla hispana como en el de habla inglesa (y en el resto del mundo), las funciones de las editoriales y los editores han pasado por muchos cambios como consecuencia de los avances tecnológicos.

No es de extrañar que las editoriales—instituciones con fines de lucro que trabajan dentro del capitalismo—busquen maximizar el lucro. La imagen del editor (en el sentido de *publisher*) rapaz y codicioso no es nueva. Véase, por ejemplo, esta viñeta de 1886:

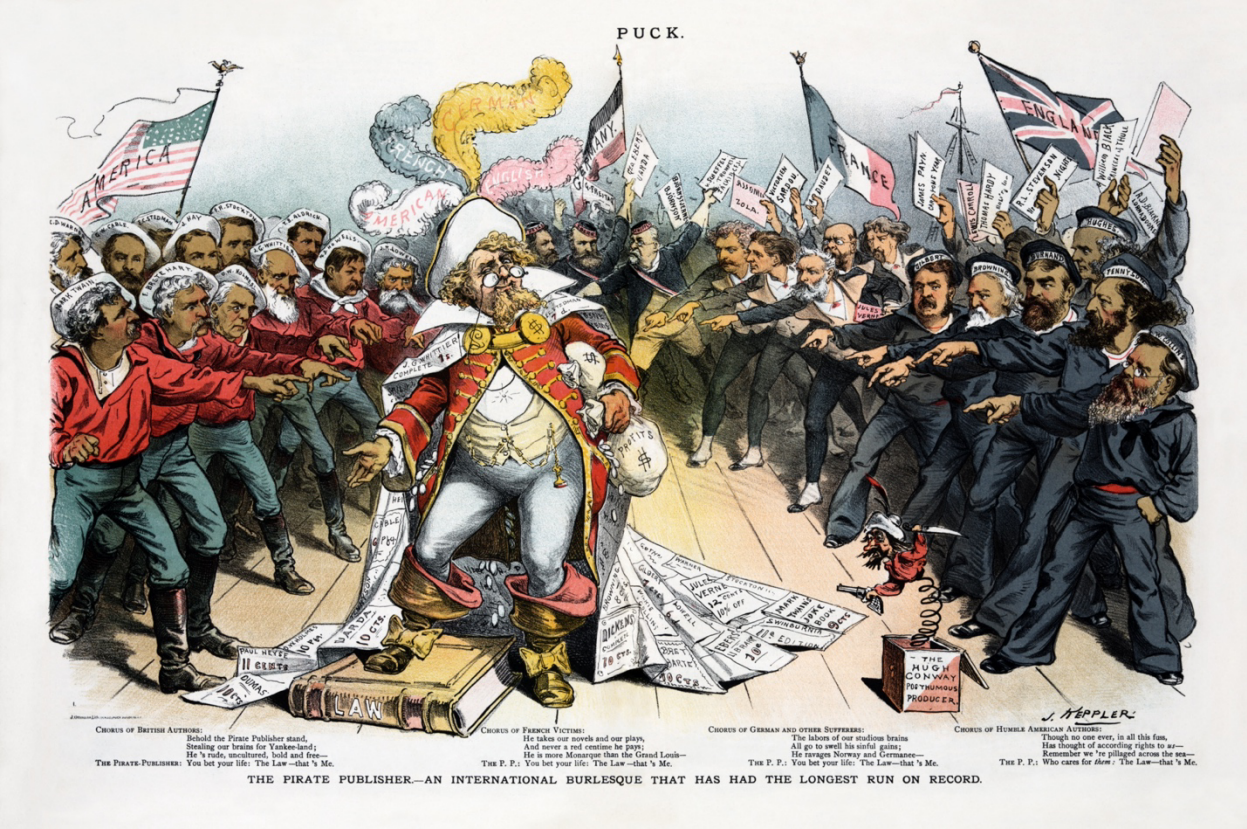


Figura 1. *El editor pirata: un burlesco internacional con el mayor recorrido registrado*[73]

En la viñeta, autores alemanes, noruegos, franceses, ingleses y estadounidenses rodean a un editor que vuelve a publicar sus obras sin atribución ni derechos de autor en un país extranjero, una práctica permitida por las leyes internacionales hasta que se aprobaron varias leyes nuevas a finales

[73]Por Joseph Ferdinand Keppler, publicado como página central en *Puck*, v. 18, no. 468 (24 de febrero de 1886), restaurado en 2012 por Adam Cuerden. Disponible gratuitamente en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Ferdinand_Keppler_-_The_Pirate_Publisher_-_Puck_Magazine_-_Restoration_by_Adam_Cuerden.jpg

del siglo XIX y en el siglo XX.[74] Aunque el Convenio de Berna estableció un mínimo de cincuenta años tras el fallecimiento del creador para que los derechos de autor expiren, distintos países han modificado ese cantidad. Curiosamente, México parece tener el plazo más largo del mundo.[75]

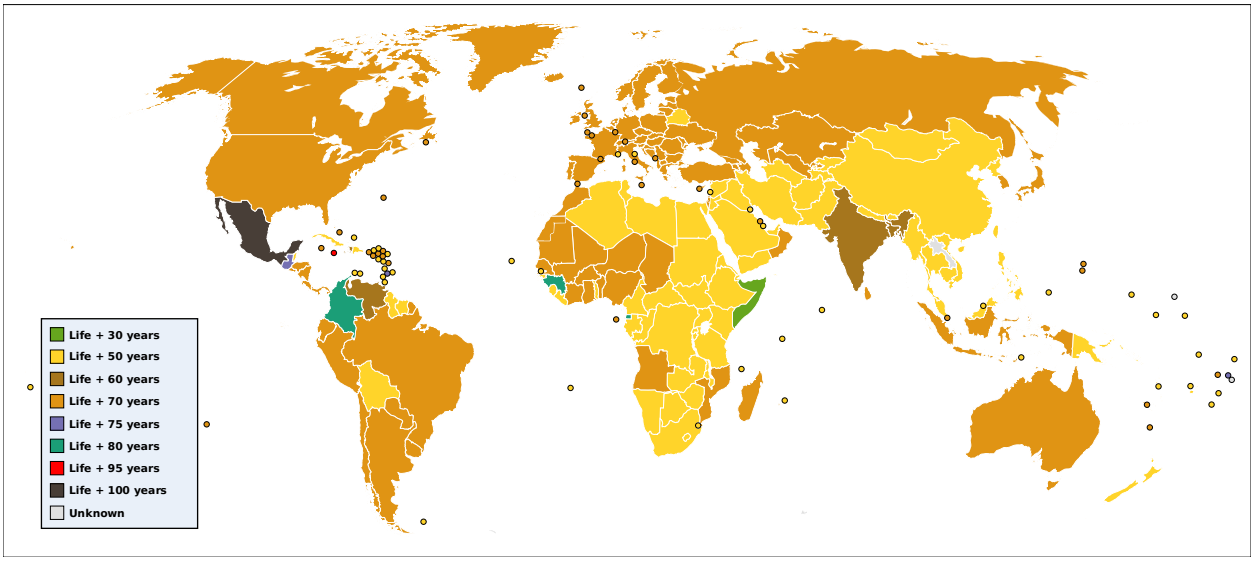


Figura 2. Términos de derecho de autor en el mundo[76]

Aunque las leyes que favorecen a los autores han avanzado en los 139 años transcurridos desde la viñeta de Keppler, las editoriales han mantenido su situación privilegiada en la cima de la jerarquía capitalista como titulares de los derechos y últimos beneficiarios de las obras creativas.[77]

Hay muchos tipos diferentes de editoriales que atienden a distintos temas, públicos, formatos, etc. Aunque algunos digan que se trata de una falsa dicotomía, existe una división ampliamente aceptada entre la industria editorial académica y la no académica (o quizás "popular"), aunque muchas editoriales (sobre todo las más grandes) publican libros que abarcan ambos extremos de esta división. (Por ejemplo, Penguin Books—fusionada en Penguin Random House en 2013—publicó una traducción al inglés de *Das Kapital* de Karl Marx en 1992, pero también es conocida por su amplia variedad de libros populares para públicos amplios, tanto de ficción como de no ficción.) Como en casi todas las demás industrias del capitalismo, las empresas tienden a crecer

[74]Véase, por ejemplo, el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas de 1886, que dio derechos de autor a autores de forma "automática", es decir, sin tener que pedirlo cada vez que publique una obra.
[75]Artículo 29 de la Ley Federal del Derecho de Autor (modificada por última vez el 23 de julio de 2003) establece este plazo: "Los derechos patrimoniales estarán vigentes durante…La vida del autor y, a partir de su muerte, cien años más". https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lfda.htm
[76]Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/File:World_copyright_terms.svg. Última actualización a la imagen: 6 de junio de 2024. De la leyenda: *life* ("vida") se refiere a la vida del creador, y *years* ("anos") se refiere al plazo de tiempo tras el fallecimiento del creador.
[77]En siguientes subcapítulos abordaremos el tema del papel de autor en la distribución legal e ilegal, mostrando las áreas en donde los intereses de las editoriales y los autores coinciden y donde no coinciden.

cada vez más, engullendo a la competencia mediante fusiones y adquisiciones.[78] Recientemente, Penguin Random House y Simon & Schuster—dos de las mayores editoriales del mundo anglófono—intentaron fusionarse, pero el Departamento de Justicia de Estados Unidos intervino para impedir la fusión por motivos antimonopolio, consiguiéndolo en noviembre de 2022.[79]

Para los fines de esta tesis, nos centraremos más en las editoriales académicas que en las no académicas, dado que las plataformas de piratería literaria que se analizan en el siguiente capítulo surgieron de círculos académicos y se diseñaron como contraataque a las tácticas de las editoriales académicas. Sin embargo, mucho de lo que se puede decir sobre las editoriales académicas, sus prácticas y su historia también es generalizable a otros tipos de editoriales. Otra razón importante para centrarse en las editoriales académicas es que la literatura académica es leída principalmente por otros académicos o estudiantes (que a menudo se encuentran en situaciones financieramente precarias), es decir, el número de lectores es bastante limitado:

> Soy un historiador académico y ¿quién presta atención a lo que los historiadores académicos (con raras excepciones) hacen o dicen? Prácticamente nadie, incluidos la mayoría de los demás historiadores académicos. En la mayoría de los casos, **publicar solo en revistas y editoriales académicas es más o menos lo mismo que enterrar su investigación en un agujero en el patio trasero**…Lo que más me interesa es presentar [mi] libro a personas que realmente tengan interés en leerlo, y eso significa una audiencia más amplia que los historiadores académicos y los estudiantes de posgrado que buscan una nota al pie de página adicional.
>
> […]
>
> Si la industria editorial académica tuviera realmente que ver con la difusión del conocimiento, no produciría libros con precios de 100 o 200 dólares [estadounidenses] o suscripciones a revistas igualmente infladas que solo las bibliotecas universitarias son lo suficientemente tontas como para pagar. Y las revistas ganan dinero vendiendo contenidos por los que no pagaron absolutamente nada. La industria editorial académica es un gueto intelectual. La academia es donde se "produce" la mayor parte del conocimiento, pero es bastante pobre en la parte de difusión. Los medios populares, sobre todo Internet, pueden hacer un trabajo mucho mejor.[80]

Aunque "enterrar su investigación en un agujero en el patio trasero" [*burying your research in a hole in the back yard*] parece una exageración, es fácilmente demostrable que el número de lectores de literatura académica (artículos y monografías) es muy bajo en comparación con el número de lectores de literatura no académica. Dada esta situación, se podría esperar que las editoriales académicas incentivaran a un mayor número de lectores mediante precios más asequibles, pero en

---

[78]Justo por esto muchos países implementan el derecho de la competencia (*antitrust law* en inglés) como forma de criminalizar las acciones de empresas que eliminan la competencia.

[79]Elizabeth A. Harris, Alexandra Alter, Benjamin Mullin, "A Huge Merger's Collapse Breaks a Pattern of Consolidation in Publishing", *The New York Times*, 21 de noviembre de 2022. https://www.nytimes.com/2022/11/21/books/penguin-random-house-simon-schuster-deal.html

[80]Correspondencia personal por correo electrónico con el historiador estadounidense Richard Brian Spence, 13 y 14 de diciembre de 2018, en la que le pregunté por qué había elegido publicar su libro (académico) de 2017 *Wall Street and the Russian Revolution: 1905-1925* con la editorial no académica [*trade publisher*] TrineDay en lugar de con una editorial académica. Por si causa confusión, la palabra "gueto" es una traducción exacta de *ghetto*, pero es posible que la palabra en inglés tenga más sentidos que "gueto" en español; en este caso, se refiere a un grupo (o industria) bastante segregado—incluso incestuoso—que solo se comunica entre sí, y no necesariamente tiene las connotaciones negativas que conllevan los otros sentidos de la palabra. Traducción propia. Énfasis mío.

realidad ocurre lo contrario, y muchos estudiantes (y profesores) que no pueden acceder a literatura académica relevante para su disciplina simplemente se ven obligados a investigar sin ella (o recurrir a la piratería, como veremos en capítulos posteriores), desperdiciando a menudo valiosos recursos en recorrer caminos ya recorridos (es decir, rehaciendo investigaciones por falta de acceso a fuentes relevantes).

En este capítulo también haremos más hincapié en los formatos electrónicos (revistas en línea, libros electrónicos) que en los físicos, dado que esta tesis trata principalmente de lo digital (no de lo físico). Esto no quiere decir que la piratería física no tenga ningún interés o que las afirmaciones generales que haremos sobre la piratería digital no puedan aplicarse a la piratería física, pero presenta un caso de estudio más interesante precisamente por el aspecto digital: los costos materiales son insignificantes, la reproducción casi infinita es trivialmente sencilla y el acceso global (a través de Internet) se facilita fácilmente. La piratería física (la que se encuentra en el barrio de Tepito de la Ciudad de México, por ejemplo) sin duda desempeña un papel importante a la hora de hacer que la cultura y el conocimiento sean más accesibles para un amplio segmento de la población local, pero en la medida en que siga teniendo como objetivo el lucro, no necesariamente demuestra las mismas tendencias anticapitalistas de piratería puramente digital (es decir, distribuida en Internet), como pronto demostraremos.[81]

Dentro de la industria editorial académica, se puede dividir las empresas en dos categorías generales: **(1)** imprentas y editoriales universitarias, que suelen ser organizaciones o sin fines de lucro o con ingresos modestos que se reinvierten mayormente en edición y publicación, y **(2)** empresas comerciales dedicadas a la edición y publicación de investigaciones académicas y científicas, que suelen ser corporaciones cuyos beneficios van a los accionistas de las mismas empresas.[82] Dentro de esta segunda categoría, se podría hacer otra distinción entre las propias **editoriales** académicas comerciales que editan y publican libros y artículos y las **bases de datos** o **distribuidores** académicos comerciales que a veces hacen en labor de edición pero otras veces solo compran libros y artículos de otras editoriales y lo distribuyen en plataformas en línea.[83] En este capítulo nos enfocaremos principalmente en esta última subcategoría (bases de datos y distribuidores académicos), más que por otra razón porque son los principales responsables de las prácticas depredadores antes mencionadas que mantienen el apartheid digital actual, asegurando que las nuevas tecnologías se utilicen *en contra* de los lectores y autores, en lugar de a su favor. Cabe destacar que—aunque esta tesis defiende la piratería digital y critica (en este capítulo) la industria editorial académica—tampoco propone una plataforma tipo anarquista de "quémalo todo", sobre todo respecto a las editoriales que caen en la primera categoría antes mencionada.

[81]Énfasis en la palabra "[no] necesariamente" en esta frase. Es decir, puede existir piratería física que cobre solo el costo de producción y que esté gestionado por un cooperativo o que tenga fines anticapitalistas de otra manera. Pero no es el enfoque de esta tesis.

[82]Para más información, véase Cara Jordan, "The Three Main Types of Academic Publishers", Flatpage, 6 de abril de 2023. https://flatpage.com/the-three-main-types-of-academic-publishers. Jordan admite *tres* tipos de editoriales en vez de dos (el tercer tipo, que no mencionamos aquí, es la editorial pequeña/independiente [*small press*]), pero no hay ninguna razón por la cual este tipo no puede caber en la primera categoría.

[83]Ejemplos de editoriales universitarias: Editorial de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, El Colegio de México, Harvard University Press. Ejemplos de editoriales académicas comerciales: Siglo XXI Editores, Ediciones Akal, Routledge. Ejemplos de bases de datos y distribuidores académicos comerciales: Elsevier, EBSCOhost, JSTOR.

Más bien, es importante cuestionar la lógica de la vigencia de la industria editorial académica actual, preguntando si todas las mismas prácticas que siguen desde la época pre-digital se deben mantener ahora.

**Elsevier**

El distribuidor académico holandés Elsevier (fundado en 1880) es quizás uno de los casos más emblemáticos de una empresa editorial que "utiliza descaradamente ese poder heredado de forma depredadora" (en referencia a la cita que abre este capítulo).

Figura 3. El logotipo moderno de Elsevier. El *Non Solus* (latín: "no solo") representa la interdependencia entre la editorial y el investigador.[84]

Elsevier tomó su nombre de la familia de libreros holandeses de los siglos XVII y XVIII Elzevir, aunque la familia Elzevir no tenía ninguna relación con Elsevier. Durante sus primeros sesenta años no tuvo más de 10 empleados, pero empezó a crecer después de la Segunda Guerra Mundial, abriendo oficinas en Londres y Nueva York en la década de 1960. Elsevier se convirtió en una de las primeras empresas en adoptar la informática cuando adquirió la editorial holandesa de informes médicos *Excerpta Medica* en 1971. Veinte años más tarde, el proyecto TULIP (*The University Licensing Project*) de Elsevier se convirtió en uno de los primeros sistemas en poner en línea revistas científicas. A principios del siglo XXI, ya bien entrado en la época digital, empezó a materializarse la resistencia popular al monstruo de Elsevier.

El 10 de agosto de 2006, los nueve miembros del consejo editorial de la reputada revista de matemáticas *Topology* dimitieron en protesta por los precios exorbitantes de Elsevier y sus efectos nocivos en la investigación matemática.[85] En 2012, el eminente matemático británico Timothy

[84] https://www.facebook.com/notes/403406147717256. Elsevier India, 15 de marzo de 2021. Fuente de la imagen: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Elsevier_logo_2019.svg

[85] Gary Shapiro, "A Rebellion Erupts Over Journals of Academia", *The New York Sun*, 26 de octubre de 2006. https://www.nysun.com/article/arts-rebellion-erupts-over-journals-of-academia

Gowers lanzó el sitio web The Cost of Knowledge[86] ("El costo del conocimiento") con una declaración de intenciones de cuatro páginas redactada colectivamente en la que pedía un boicot general a Elsevier. Vale la pena reproducir aquí partes de la declaración:

> Elsevier, Springer y otras editoriales comerciales…explotan nuestro trabajo voluntario para extraer enormes beneficios de la comunidad académica. Aportan algo de valor en el proceso, pero no lo suficiente como para justificar sus precios…las prácticas de agrupación [*bundling*], los precios exorbitantes y las actividades de los grupos de cabildeo sugieren una editorial motivada puramente por el lucro, sin ningún interés genuino o compromiso con el conocimiento matemático…Elsevier es un ejemplo de todo lo que está mal en el actual sistema de publicación comercial de revistas de matemáticas, y no consentiremos más que Elsevier recolecte el valor de nuestro trabajo y el de nuestros colegas.

En abril de 2023, más de 2,500 académicos de diversas disciplinas habían firmado este boicot, una cifra que puede parecer relativamente pequeña pero que no deja de ser impresionante, sobre todo teniendo en cuenta la talla y la reputación de muchos de los firmantes. El creciente impulso del movimiento de resistencia no solo contra Elsevier, sino también contra los precios exorbitantes de las publicaciones académicas, llevó a algunos a denominar al movimiento la Primavera Académica (inspirada en la Primavera Árabe).[87] Mientras que Gowers y sus cofirmantes propusieron un boicot y la desvinculación de Elsevier, otros lanzaron un ataque más directo en forma de piratería digital selectiva, como analizaremos en profundidad en los siguientes capítulos. Sin embargo, primero nos corresponde comprender adecuadamente el modelo de negocio y las prácticas de Elsevier para corroborar debidamente por qué se les puede calificar justificadamente de depredadores.

La primera fusión de Elsevier que dio lugar a un cambio de nombre fue en 1993, con la editorial británica Reed International. Reed Elsevier siguió creciendo como una bola de nieve que rueda cuesta abajo [*snowball rolling downhill*] hasta otro cambio de nombre, a RELX, en 2015. Algunas de las mayores adquisiciones en este periodo de tiempo incluyen la empresa de análisis de datos LexisNexis en 1994 por 1,500 millones de dólares estadounidenses, la editorial de libros de texto Harcourt en 2001 por casi 4,500 millones de dólares y la empresa de software de verificación de antecedentes ChoicePoint en 2008 por más de 4,000 millones de dólares. Los ingresos [*revenue*] de RELX en 2024 fueron de £9.434 millones, de los que £3.199 millones correspondieron al beneficio operativo [*operating profit*].[88] En la carta de 2012 de The Cost of Knowledge se identifican cuatro prácticas malas [*malpractice*] principales: escándalos, prácticas de agrupación [*bundling*], precios exorbitantes y actividades de cabildeo [*lobbying*]. Enumeremos algunos ejemplos de cada una de estas prácticas para hacernos una idea de su alcance.

[86] http://thecostofknowledge.com
[87] Barbara Fister, "An Academic Spring?, *American Libraries Magazine*, 4 de abril de 2012.
[88] RELX. Annual Report 2024. https://www.relx.com/~/media/Files/R/RELX-Group/documents/reports/annual-reports/relx-2024-annual-report.pdf

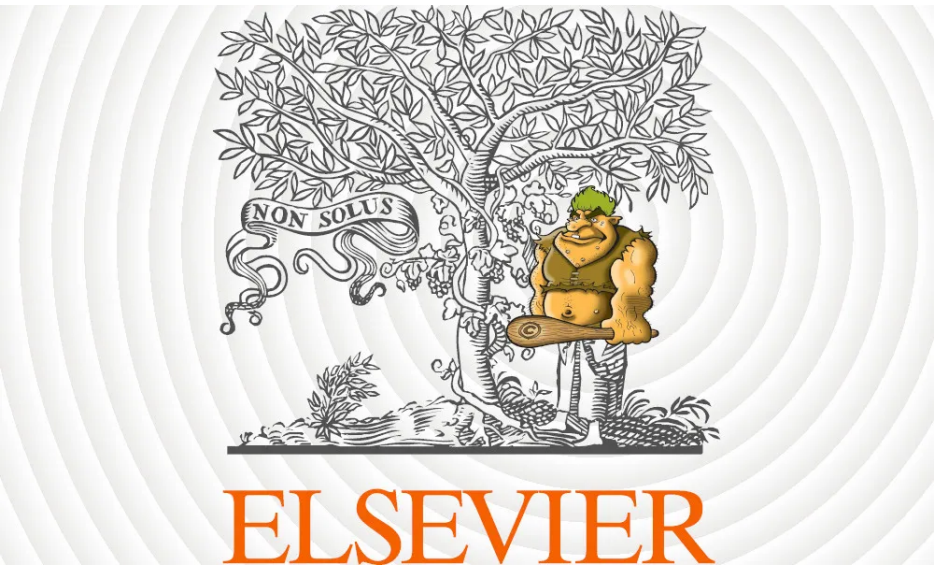


Figura 4. Modificación de Cory Doctorow del logotipo de Elsevier, en el que aparece un matón con un bate adornado con el símbolo del *copyright* (©) amenazador sobre el árbol que simboliza la relación simbiótica entre académicos y editoriales.[89]

A) Escándalos

- Entre 2000 y 2005, Elsevier publicó seis "revistas" patrocinadas por empresas farmacéuticas disfrazadas de revistas científicas independientes: *Australasian Journal of General Practice*, *Australasian Journal of Neurology*, *Australasian Journal of Cardiology*, *Australasian Journal of Clinical Pharmacy*, *Australasian Journal of Cardiovascular Medicine* y *Australasian Journal of Bone & Joint Medicine*.[90] La empresa farmacéutica estadounidense Merck & Co. fue implicada en la creación de algunas de estas revistas, pero Elsevier se negó a revelar todos los detalles de la situación. El entonces director general (*CEO*) de la división de Ciencias de la Salud de Elsevier, Michael Ekkehard Hansen, emitió un comunicado en 2009 en el que pedía disculpas por el descuido y prometía que se trataba de un caso aislado.[91]
- En 2020, Clarivate, una empresa de análisis británico-estadounidense que calcula y proporciona factores de impacto a revistas de todo el mundo, denegó la asignación de un factor de impacto a nueve revistas de Elsevier. La razón fue que las revistas realizaban una cantidad inusualmente alta de autocitación que impulsaba sus clasificaciones.[92]

[89]Cory Doctorow, "Elsevier sends copyright threat to site for linking to Sci-Hub", *Boing Boing*, 2 de agosto de 2019. https://boingboing.net/2019/08/02/publicsphere-v-elsevier.html

[90]Bob Grant, "Elsevier published 6 fake journals", *The Scientist*, 6 de mayo de 2009. https://www.the-scientist.com/the-nutshell/elsevier-published-6-fake-journals-44160

[91]"Statement From Michael Hansen, CEO of Elsevier's Health Sciences Division, Regarding Australia Based Sponsored Journal Practices Between 2000 And 2005", Elsevier, 7 de mayo de 2009. https://www.elsevier.com/about/press-releases/archive/clinical-solutions/statement-from-michael-hansen,-ceo-of-elseviers-health-sciences-division,-regarding-australia-based-sponsored-journal-practices-between-2000-and-2005

[92]Ivan Oransky, "Major indexing service sounds alarm on self-citations by nearly 50 journals", *Retraction Watch*, 29 de junio de 2020. https://retractionwatch.com/2020/06/29/major-indexing-service-sounds-alarm-on-self-citations-by-nearly-50-journals

B) Prácticas de agrupación [*bundling*]

- Aunque no son exclusivas de Elsevier, las prácticas de agrupación se refieren a la práctica de las empresas de vender paquetes de su contenido (en lugar de suscripciones a revistas individuales o por separado) a sus suscriptores. Como señala la carta abierta de The Cost of Knowledge, esto oscurece los detalles sobre los verdaderos costos de suscripción por revista o por página (dado que los detalles financieros de los contratos de suscripción son contractualmente privados). Además, reduce la flexibilidad de los suscriptores para ahorrar dinero o elegir las selecciones adecuadas a las que suscribirse, ya que están sujetos a los precios de los paquetes fijados por la empresa.[93]

C) Precios exorbitantes

- En el momento de la carta de 2012 The Cost of Knowledge, Gowers et al. señalaron que el costo por página de diez revistas de matemáticas de Elsevier era de $1.30/página o más en comparación con el precio por página de *The Annals of Mathematics* (publicada por Princeton University Press y ampliamente considerada como la revista más prestigiosa en matemáticas de investigación) de $0.13/página. En la década transcurrida desde esa carta, estos precios no han hecho más que aumentar.[94]

D) Actividades de cabildeo [*lobbying*]

- Elsevier tiene una larga historia de cabildeo con distintos gobiernos para que aprueben leyes que preserven su modelo de negocio y derriban los esfuerzos por implantar el acceso abierto. En Estados Unidos, Elsevier respaldó (mediante apoyo vocal y financiero) el Research Works Act, que pretendía prohibir los mandatos de acceso abierto; mientras tanto, se opuso vehementemente al Federal Research Public Access Act, una ley que pretendía facilitar el acceso abierto a la investigación financiada por determinadas agencias gubernamentales. Una intromisión similar se produjo en el Reino Unido y la Unión Europea con UK Research and Innovation y Horizon 2020, dos iniciativas que avanzaban hacia el acceso abierto pero que se encontraron con la ira pública (y privada) de Elsevier. En las palabras del escritor de *The Guardian*, Jon Tennant, "Elsevier tiene un notorio historial de campañas contra la apertura para proteger su negocio basado en muros de pago [*paywalls*]…esto ha sofocado el crecimiento del acceso público al conocimiento y ha frenado el avance de la ciencia abierta, sin beneficiar a nadie excepto Elsevier".[95]

---

[93]Para más información sobre esta práctica, véase Aaron S. Edlin, Daniel L. Rubinfeld, "Exclusion or Efficient Pricing: The Big Deal Bundling of Academic Journals", *Antitrust Law Journal*, vol. 72, no. 1, 2004, pp. 119-158.

[94]Para datos recientes, véase Wu Guangheng, "The Subscription Prices for 55% Elsevier Journals Increase" 5GH Foundation, 17 de octubre de 2014, http://www.5gh.ac.cn/WuGH/2024/20241017.001.html, que corrobora que 838 de los 1,531 (54.7%) revistas que Elsevier tiene disponibles para subscripciones subieron de precio de 0.2% a 1,712.3% entre los precios para 2024 y para 2025.

[95]Jon Tennant, "Elsevier are corrupting open science in Europe", *The Guardian*, 29 de junio de 2018. https://www.theguardian.com/science/political-science/2018/jun/29/elsevier-are-corrupting-open-science-in-europe

Está claro que—como ocurre con la mayoría de las empresas en el capitalismo—la ley se trata como un objeto sacrosanto que nunca se puede violar cuando se trata de consumidores ordinarios, pero no hay ningún problema en romper las reglas cuando se trata de los intereses de las empresas.

> Desde la creación de las revistas científicas hace 350 años, las grandes editoriales comerciales han aumentado su control del sistema científico. La proporción de la producción científica publicada en revistas de su propiedad no ha dejado de aumentar en los últimos 40 años, y aún más desde la llegada de la época digital. El valor añadido, sin embargo, no ha seguido una tendencia similar. Aunque se podría argumentar que su función de composición tipográfica, impresión y difusión era fundamental en el mundo impreso, la facilidad con la que estas funciones pueden cumplirse—o ya no son necesarias—en el mundo electrónico hace que uno se pregunte: ¿para qué necesitamos a las editoriales? ¿Qué es lo que aportan que resulta tan esencial para la comunidad científica que aceptamos colectivamente dedicarles una proporción cada vez mayor de los presupuestos de nuestras universidades?[96]

De hecho, uno se pregunta exactamente por qué se necesitan las editoriales para la distribución digital.[97] En el caso de empresas con fines de lucro como Elsevier, con márgenes de beneficio extraordinarios derivados de la expropiación descarada del trabajo de los investigadores, es difícil no ver lo absurdo de la situación.

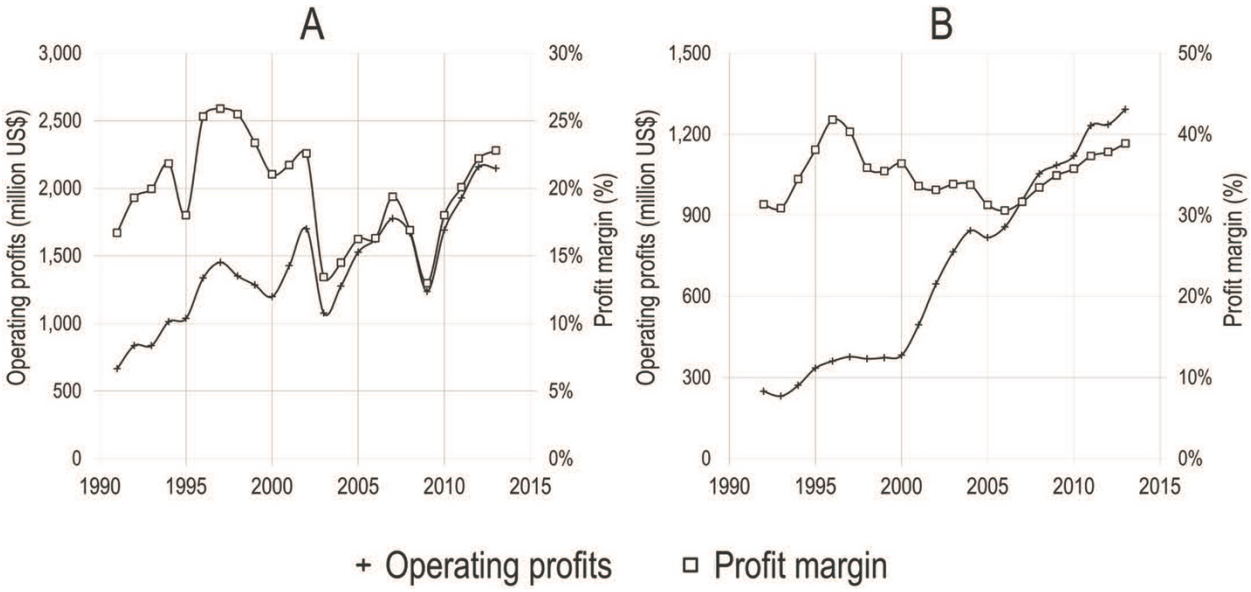


Figura 5. Beneficios operativos [*operating profits*] en millones de dólares estadounidenses y margen de beneficios [*profit margin*] de Reed-Elsevier [sic] en su conjunto (A) y de su división *Scientific, Technical & Medical* (B), 1991–2013.[98]

[96]Vincent Larivière, Stefanie Haustein, Philippe Mongeon, "The Oligopoly of Academic Publishers in the Digital Era", *PLOS One* 10(6), 10 de junio de 2015. https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0127502

[97]En el ámbito del periodismo, plataformas como Substack (fundado en 2017) han creado un nuevo escenario que permite a los periodistas evadir la censura, recibir pagos directamente por su trabajo, eludir las directrices impuestas por los editores y conectarse directamente con sus audiencias. En el caso de la investigación académica, que suele estar sujeto a la revisión por pares (arbitraje) antes de publicarse, tal vez un modelo distinto será necesario, pero el punto aquí no es tanto deshacerse de la editorial **per se** sino deshacerse de la *industria* editorial académica, que no remunera ni a los revisores pares ni a los autores, pero beneficia de su trabajo.

[98]Ibid., p. 11.

El último punto de datos del gráfico anterior para el margen de beneficio es 2013 (22.8% para Reed Elsevier y 38.9% para su división *Scientific, Technical & Medical*), así que revisemos los márgenes de beneficio de Reed Elsevier (RELX desde 2015) para los años desde entonces, compilados a partir de los informes anuales de la compañía (beneficio operativo reportado dividido por los ingresos reportados):

| Año | Beneficios operativos (reportados) | Ingresos (reportados) | Margen de beneficio |
|---|---|---|---|
| 2014 | £1,402,000,000 | £5,773,000,000 | 24.3% |
| 2015 | £1,497,000,000 | £5,971,000,000 | 25.1% |
| 2016 | £1,708,000,000 | £6,895,000,000 | 24.8% |
| 2017 | £1,905,000,000 | £7,355,000,000 | 25.9% |
| 2018 | £1,964,000,000 | £7,492,000,000 | 26.2% |
| 2019 | £2,101,000,000 | £7,874,000,000 | 26.7% |
| 2020 | £1,525,000,000 | £7,110,000,000 | 21.4% |
| 2021 | £1,884,000,000 | £7,244,000,000 | 26% |
| 2022 | £2,323,000,000 | £8,553,000,000 | 27.2% |
| 2023 | £3,030,000,000 | £9,161,000,000 | 33.1% |
| 2024 | £3,199,000,000 | £9,434,000,000 | 34% |

Figura 6. Margen de beneficio de RELX (empresa matriz de Elsevier), 2014–2024[99]

Y solo para la división *Scientific, Technical & Medical* (las otras divisiones son *Risk*, *Legal* y *Exhibitions*; *Scientific, Technical & Medical* es, por mucho, la división más rentable), que es de donde proceden la mayoría de las revistas de Elsevier:

| Año | Beneficios operativos ajustados | Ingresos | Margen de beneficio |
|---|---|---|---|
| 2014 | £762,000,000 | £2,048,000,000 | 37.2% |
| 2015 | £760,000,000 | £2,070,000,000 | 36.7% |
| 2016 | £853,000,000 | £2,320,000,000 | 36.8% |
| 2017 | £913,000,000 | £2,478,000,000 | 36.8% |
| 2018 | £942,000,000 | £2,538,000,000 | 37.1% |
| 2019 | £982,000,000 | £2,637,000,000 | 37.2% |
| 2020 | £1,021,000,000 | £2,692,000,000 | 37.9% |
| 2021 | £1,001,000,000 | £2,649,000,000 | 37.8% |
| 2022 | £1,100,000,000 | £2,909,000,000 | 37.8% |
| 2023 | £1,165,000,000 | £3,062,000,000 | 38% |
| 2024 | £1,172,000,000 | £3,051,000,000 | 38.4% |

Figura 7. Margen de beneficio de la división *Scientific, Technical & Medical* de RELX, 2014–2024[100]

[99]Compilación propia. Fuente de información: https://www.relx.com/media/press-releases
[100]Ibid.

Mientras que la división *Scientific, Technical & Medical* de Elsevier se ha mantenido en torno al mismo nivel de rentabilidad durante la última década, la empresa en su conjunto ha aumentado claramente su rentabilidad. Un margen de beneficio del 33.1% es asombrosamente alto: para ponerlo en perspectiva, compárelo con los márgenes de beneficio de 2024 de Apple (24.3%),[101] Alphabet (empresa matriz de Google; 28.6%),[102] o ExxonMobil (9.63%).[103] Este gráfico del documental de 2018 *Paywall: The Business of Scholarship* (dir. Jason Schmitt) es aún más sorprendente:

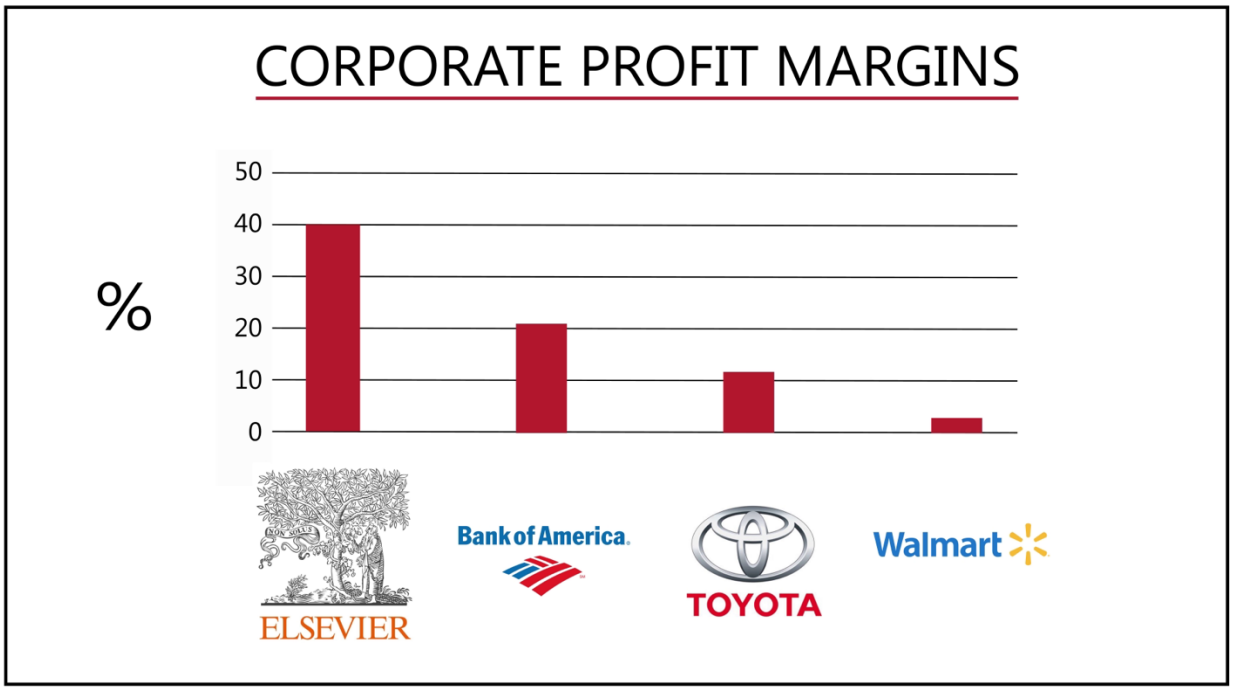


Figura 8: Márgenes de beneficio de cuatro empresas grandes (2018)[104]

Parece que el eslogan de Elsevier *Non Solus* ("[el académico] no [está] solo") es ahora más cierto que nunca: el académico no solo no está solo, sino que de hecho es un **esclavo** *de facto* de la editorial, una entidad parasitaria que expropia descaradamente su trabajo para obtener beneficios astronómicos, impidiendo al mismo tiempo que la investigación llegue a la inmensa mayoría de la población mundial. A esta involución de la industria editorial científica alude este dibujo de Dom McKenzie:

[101]Macrotrends. Apple Net Profit Margin 2010–2024. https://www.macrotrends.net/stocks/charts/AAPL/apple/profit-margins
[102]Macrotrends. Alphabet Profit Margin 2010–2024. https://www.macrotrends.net/stocks/charts/GOOG/alphabet/profit-margins
[103]Macrotrends. Exxon Profit Margin 2010–2024. https://www.macrotrends.net/stocks/charts/XOM/exxon/profit-margins
[104]Fuente de la imagen: https://youtu.be/zAzTR8eq20k (2:36).

Figura 9. La involución del científico al empresario (o la cooptación de la ciencia por las empresas)[105]

La conclusión obvia de estas observaciones es que Elsevier ha fracasado estrepitosamente en su intento de "distribuir" contenido académico, salvo en el caso de una distribución extremadamente limitada a unos pocos privilegiados. Para las grandes masas de personas, serán necesarias otras soluciones para acceder al conocimiento académico; estas se analizarán en el capítulo siguiente.

## JSTOR

JSTOR (abreviatura de *Journal Storage*, "almacenamiento de revistas" en español), fundada en 1994 por el ex presidente de la Universidad de Princeton William Gordon Bowen, es quizás otro ejemplo emblemático de una empresa editorial depredadora, aunque un poco menos intuitivo. A diferencia de Elsevier, JSTOR es una organización sin fines de lucro, propiedad de otra organización sin fines de lucro, Ithaka Harbors, Inc., desde 2009.

> Como parte de la organización sin fines de lucro ITHAKA, la misión de JSTOR es **mejorar el acceso al conocimiento y la educación para personas de todo el mundo**. Nos asociamos con bibliotecas, museos y editoriales para reducir costos, ampliar el acceso y preservar la erudición para el futuro. Lo hacemos porque **creemos en el poder del conocimiento para cambiar el mundo para mejor**.[106]

[105]Ilustración para el artículo de *The Guardian* del 27 de junio de 2017 "Is the staggeringly profitable business of scientific publishing bad for science?" de Stephen Buranyi, https://www.theguardian.com/science/2017/jun/27/profitable-business-scientific-publishing-bad-for-science

[106]JSTOR, Mission and History. Consultado en octubre de 2024. https://about.jstor.org/mission-history. Traducción propia. Énfasis mío.

Figura 10. Logotipo de JSTOR[107]

En palabras de la propia JSTOR,

> Crear y mantener el archivo JSTOR es una empresa considerable que implica, entre otras cosas, el esfuerzo físico de localizar y escanear millones de páginas impresas de revistas; las complejidades legales de conceder licencias de contenido a cientos de titulares de derechos de autor para los que JSTOR actúa como custodio y administrador; y los retos operativos de mantener este archivo global en funcionamiento. Estas actividades cuestan dinero, y cobramos tarifas para cubrir estos costos.[108]

Los ingresos [*revenue*] de JSTOR en 2022 fueron de $88,889,555 dólares estadounidenses (83.8% de los ingresos totales de Ithaka, $106,030,430).[109] Los gastos reportados de Ithaka para 2023 fueron $117,196,703 (implicando que la organización operó con pérdidas en 2024), pero quizás hay más de lo que se ve a simple vista. Nos corresponde examinar de cerca la génesis, el modelo de negocio, y el modelo de distribución de JSTOR para resaltar las lagunas y puntos ciegos con el fin de comprender mejor por qué los proyectos piratas han apuntado a JSTOR (y por qué JSTOR ha emprendido campañas litigiosas contra la piratería).

JSTOR nació de las dificultades a las que se enfrentaban las bibliotecas académicas estadounidenses en la segunda mitad del siglo XX: aumento de los costos de las suscripciones a revistas, mayores restricciones presupuestarias, adaptación a las nuevas tecnologías de catalogación, etc. William Bowen era miembro del Consejo de Administración [*Board of Trustees*] de la Universidad Denison de Granville, Ohio, donde los bibliotecarios habían expresado en 1993 su preocupación por la falta de espacio físico para las revistas académicas a las que estaban suscritos. La idea de Bowen—como indica el nombre completo de JSTOR (*Journal Storage*)—era escanear las principales revistas de algunas disciplinas y digitalizarlas para eliminar la necesidad de almacenarlas en formato físico, liberando así espacio en las bibliotecas. A diferencia de Elsevier, los contratos de JSTOR con las editoriales de revistas no tenían ninguna cláusula de exclusividad (es decir, las editoriales de revistas eran libres de contratar también a otros distribuidores), lo cual subraya el carácter no

[107]JSTOR Logos: Use & Permissions. https://support.jstor.org/hc/en-us/articles/115005188608-JSTOR-Logos-Use-Permissions
[108]JSTOR Evidence in *United States vs. Aaron Swartz*. 30 de julio de 2013. https://docs.jstor.org/summary.html
[109]Ithaka Harbors Inc – Nonprofit Explorer. ProPublica. https://projects.propublica.org/nonprofits/organizations/133857105

lucrativo de JSTOR. En los primeros borradores de los contratos de JSTOR con las editoriales, se acordó que JSTOR y las editoriales de las revistas tendrían conjuntamente los derechos de autor sobre las versiones digitalizadas de las revistas. Más tarde, esto se modificó para dar a JSTOR todos los derechos de autor, pero poniendo un límite al número de universidades que podían suscribirse al contenido digital (inicialmente fijado en 50) para actuar como una especie de garantía para los editoriales de que no se perderían demasiados ingresos por la distribución digital.[110]

¿Cómo creció este proyecto de almacenamiento de revistas aparentemente inocuo hasta convertirse en una entidad tan temible que llegó a librar guerras legales contra activistas de Internet y defensores del acceso abierto? La detención del activista de Internet Aaron Swartz en 2011[111] por descargar cientos de gigabytes de artículos de revistas alojados en JSTOR (de forma perfectamente legal, sin violar ningún término o condición) fue la culminación de lo que cualquier crítico serio de la industria editorial (incluido este autor) veía venir desde hacía mucho tiempo: el rechazo explícito de cualquier movimiento que aspirara a una *verdadera* democratización del conocimiento y, en su lugar, una lealtad predecible a las anticuadas normas de la ley, la propiedad intelectual y los derechos de autor. Aaron Swartz finalmente se suicidó en 2013 antes de que su juicio pudiera concluir, y aunque JSTOR afirma que

> [la] acusación contra el Sr. Swartz ha sido dirigida por la Oficina del Fiscal de Estados Unidos. Fue decisión del gobierno si procesar o no, no de JSTOR. Como se ha señalado anteriormente, nuestro interés era asegurar el contenido. Una vez conseguido esto, **no teníamos ningún interés en que se convirtiera en un asunto legal en curso.**[112]

las manos de JSTOR tampoco están precisamente limpias. El título de este subcapítulo (**La *truculenta* historia de la industria editorial**) no es una hipérbole: demostraremos metódicamente cómo la historia de las editoriales modernas en la época digital es realmente espantosa: una serie de expropiaciones violentas, robo descarado, tácticas de intimidación, guerra legal e incluso muerte.

---

[110]Roger C. Schonfeld, *JSTOR: A History*, Princeton University Press, 2003. p. 38. Traducción propia.

[111]Aaron Swartz (1986–2013) fue un programador y activista político estadounidense por el acceso abierto a la información. Si bien los detalles completos del caso *United States of America v. Aaron Swartz* (2011) están más allá del alcance de esta tesis, en resumen, Swartz, mientras era investigador en la Universidad Harvard en 2011, dejó su computadora portátil en un armario abierto al aire libre en el campus del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), configurándolo para que descargara automáticamente todo desde JSTOR al que tenía acceso legal por estar en el campus del MIT. El Departamento de Policía del Instituto Tecnológico de Massachusetts lo arrestó el 6 de enero de 2011 bajo cargos falsos de robo con fractura [*breaking and entering*] (tenga en cuenta que el campus está abierto y el armario estaba desbloqueado), y finalmente lo entregó a los fiscales federales de los Estados Unidos, quienes luego lo acusarían de fraude electrónico [*wire fraud*] y violaciones del Computer Fraud and Abuse Act de 1986, lo que conlleva una pena máxima de una multa de $1,000,000 y 35 años de prisión. Swartz se suicidó en su departamento el 11 de enero de 2013.

[112]JSTOR Statement: Misuse Incident and Criminal Case. 2011. https://docs.jstor.org/jstor-statement-misuse-incident-and-criminal-case.html. Traducción propia. Énfasis mío.

**Marcas de agua digitales**

La marca de agua digital es una práctica utilizada por las editoriales para prevenir o desalentar el intercambio de publicaciones electrónicas (artículos y libros electrónicos). La forma más común de marca de agua digital es la marca de agua visible simple. JSTOR actualmente emplea este método de marca de agua: al descargar un PDF de JSTOR, se puede notar una marca de agua en la parte inferior de cada página de este formato:

> Este contenido descargado de
> [Dirección IP] el [fecha y hora]
> Todo uso sujeto a https://about.jstor.org/terms[113]

Está incrustado como un simple cuadro de texto en cada página del PDF y, como tal, se puede eliminar con bastante facilidad con cualquier aplicación de edición de PDF versátil (por ejemplo, Adobe Acrobat Pro). Sin embargo, sirve como un recordatorio visual (y para aquellos que no saben qué es una dirección IP, tal vez incluso una táctica que induzca miedo) de que JSTOR sabe quién eres y que tu identidad digital está ligada a los archivos PDF que descargas de su sitio web. Este tipo de marca de agua, si bien sirve para desalentar el intercambio posterior de archivos, no presenta un obstáculo insuperable ya que puede (como se indicó anteriormente) simplemente eliminarse para que el archivo se comparta sin ninguna información de identificación personal. Pero como veremos, las marcas de agua visibles son solo un tipo de marca de agua.

En enero de 2022, el neurocientífico Jonny Saunders expuso lo que denominaron prácticas de "vigilancia de la editorial" [*publisher surveillance*] en el modelo de distribución electrónica de Elsevier: **marcas de agua invisibles** incrustadas en metadatos de PDF que podrían identificar de forma única al descargador en caso de que los PDF descargados de Elsevier se compartieran en cualquier lugar (a pesar de que los PDF descargados no tienen ningún indicador visible de identificación personal, es decir, ninguna marca de agua visible).[114] Considere las implicaciones de esto: los lectores descargan un PDF de las plataformas a las que tienen acceso legal y, pensando que el PDF está "limpio", lo comparten libremente con otros, ya sea de forma privada o pública. Si este PDF termina en un sitio de acceso público en algún momento, Elsevier podrá descargarlo, inspeccionar los metadatos, e identificar la fuente original de la "filtración" [*leak*] y luego proceder a tomar acciones legales (u otras). Aquellos que piensen que tal acción sería improbable y sin precedentes pueden referirse a la historia litigiosa de Elsevier (parcialmente aclarada anteriormente).

Las marcas de agua invisibles no tienen equivalente en la industria editorial impresa, *excepto* en el caso de la impresión de documentos clasificados por parte de gobiernos u organizaciones adyacentes al gobierno. En varios casos destacados de alertadores [*whistleblowers*] gubernamentales, se ha utilizado evidencia de marcas de impresora invisibles para identificar la fuente de la información filtrada y rastrearla hasta el individuo responsable (con el fin de emprender acciones legales). Por lo tanto, la etiqueta "vigilancia" no es ni una exageración ni un

[113]Original en inglés. Traducción propia.
[114]https://x.com/json_dirs/status/1486120144141123584. 25 de enero de 2022.

disfemismo: el propósito de las marcas de agua, histórica y actualmente, es principalmente la vigilancia y la disuasión litigiosa del intercambio de información. Se puede justificar fácilmente (o al menos imaginar) por qué es indefendible filtrar información clasificada, pero es mucho más difícil justificar el empleo de la misma medida para desalentar el intercambio de literatura publicada destinada a una audiencia general (ya sea ficción, estudios académicos, o algo más).

Vale la pena revisar las prácticas específicas de marcas de agua de la editorial de izquierda radical Verso Books (también existe Verso Libros, imprenta fundada en 2023 de la misma empresa, pero en este caso estamos hablando de la editorial anglófona). Cuando Verso Books tuvo el descaro de cobrar dinero por una recopilación de los escritos de Aaron Swartz (de los que ya hemos hablado) en su publicación de 2016 *The Boy Who Could Change the World: The Writings of Aaron Swartz* ("El niño que podía cambiar el mundo: Los escritos de Aaron Swartz"), los lectores estaban (comprensiblemente) enojados, dado que Aaron Swartz no solo había hecho públicos todos sus escritos, sino que había perdido la vida en defensa del libre acceso a la información. Pero para colmo de males, Verso incluyó marcas de agua invisibles en su libro electrónico, lo que provocó reacciones aún más violentas. Véase este extracto de una de las respuestas a esta práctica de un grupo de piratas informáticos que desarrollaron un programa para eliminar dichas marcas de agua:

> La prudencia nos dice que la única vez que los libros deberían usarse como armas de terror es si se arrojan, alegremente en llamas, a través de la ventana de un conglomerado editorial. En cambio, encontramos que la editorial Verso Books está utilizando libros para facilitar la vigilancia de los lectores. Al incorporar información personal de identificación única en copias individuales de libros electrónicos, **Verso (y la compañía en la que confían para la marca de agua, BooXtream) están convirtiendo vectores de transmisión cultural en, efectivamente, balizas de seguimiento** diseñadas para identificar quién comparte dichos libros electrónicos para luego neutralizar dichas vías de transmisión de conocimientos ostensiblemente indeseables (por Verso). Esto no se mantendrá.
>
> […]
>
> Es una apuesta segura que cuando los bioterroristas de Verso y BooXtream lean este comunicado, ellos, locos como una serpiente cortada, intentarán ofuscar y modificar de otro modo su esquema de marcas de agua en vanos intentos de desarrollar cepas de marcas de agua resistentes a la manipulación. De ello se deduce que los detalles aquí descritos (por ejemplo, ubicaciones exactas de archivos y rutas de directorio, ejemplos de códigos de marcas de agua, etc.) quedarán obsoletos con bastante rapidez. Pero está bien, porque es precisamente por eso que este comunicado no debe abordarse como un conjunto de tácticas discretas, sino como una manifestación particular de estrategias de subversión continuamente adaptativas.[115]

Si bien "bioterroristas" puede ser una exageración para describir a una editorial marxista que emplea marcas de agua digitales invisibles para disuadir el compartir de sus libros electrónicos, sigue estando claro que la gente estaba profundamente descontenta con la decisión de Verso de monetizar los escritos de Aaron Swartz (en contra de sus propios deseos) y castigar a quienes siguieron sus pasos compartiendo información libremente, mientras convertían su legado en una mercancía. Esto recuerda las proféticas palabras iniciales de *El Estado y la revolución* de Lenin:

---

[115]Institute for Biblio-Immunology — First Communique: Identifying and Removing Verso/BooXtream 'Social DRM' EPUB eBook Watermarks. https://pastebin.com/raw/E1xgCUmb. Publicado originalmente en https://github.com/grayleonard/booxtream-epub-drm-remover el 22 de junio de 2016. Traducción propia. Énfasis mío.

> En vida de los grandes revolucionarios, las clases opresoras les someten a constantes persecuciones, acogen sus doctrinas con la rabia más salvaje, con el odio más furioso, con la campaña más desenfrenada de mentiras y calumnias. Después de su muerte, se intenta convertirlos en iconos inofensivos, canonizarlos, por decirlo así, rodear sus nombres de una cierta aureola de gloria para "consolar" y engañar a las clases oprimidas, castrando el contenido de su doctrina revolucionaria, mellando su filo revolucionario, envileciéndola.[116]

Swartz fue vilipendiado durante su vida por aquellos contra quienes luchó, pero después de su martirio, algunos intentaron convertirlo en un "icono" radical barato y despojado de cualquier sustancia. Vemos que la respuesta de la gente ordinaria a esta práctica depredadora de las editoriales no solo es clara sino también práctica: los lectores no tolerarán este tipo de prácticas e inventarán soluciones para que las editoriales no puedan robar lo que no es suyo.

Para recapitular, hasta ahora hemos visto ejemplos de **(1)** empresas comerciales de distribución académica (Elsevier) utilizando la tecnología contra la difusión masiva, **(2)** organizaciones sin fines de lucro (JSTOR) luchando contra la diseminación masiva de obras que tampoco pertenecen a ellas y **(3)** editoriales independientes e incluso radicales (Verso) intentando adueñarse de obras hechas explícitamente sin propiedad intelectual. Aunque es posible argumentar que estos sucesos (bajo el capitalismo) no son en realidad lagunas en la industria editorial (sino más bien resultados coherentes con el sistema económico vigente), es cierto (como se ha argumentado anteriormente) que la promesa tecnológica de la época digital *no* se ha utilizado para hacer realidad el sueño de la democratización y socialización masiva de la información y conocimiento. Por el contrario, las fuerzas del mercado han intervenido y utilizado la tecnología para garantizar que el apartheid cultural de la época predigital—con el conocimiento restringido a las clases altas—haya continuado en la época digital a pesar de estar tecnológicamente obsoleto. En otras palabras, estas ocurrencias *sí* son lagunas en la industria editorial cuando se ven desde la perspectiva del lector, y por esta razón nace la piratería digital. Antes de proceder a analizar la piratería digital, conviene examinar algunos otros puntos relevantes.

**El movimiento de acceso abierto**

Desde la llegada de Internet y la era de compartir investigaciones en línea, ha habido un movimiento para garantizar el libre acceso a la investigación, llamado movimiento de acceso abierto.

[116]Vladímir Ilích Lenin, *El Estado y la revolución: La teoría marxista del estado y las tareas de proletariado en la revolución*. Primera edición en ruso (*Государство и революция: Учение марксизма о государстве и задачи пролетариата в революции*), 1918. Esta edición: Marxists Internet Archive, 2003, Unión de Juventudes por el Socialismo (Argentina). https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1910s/estyrev/hoja2.htm

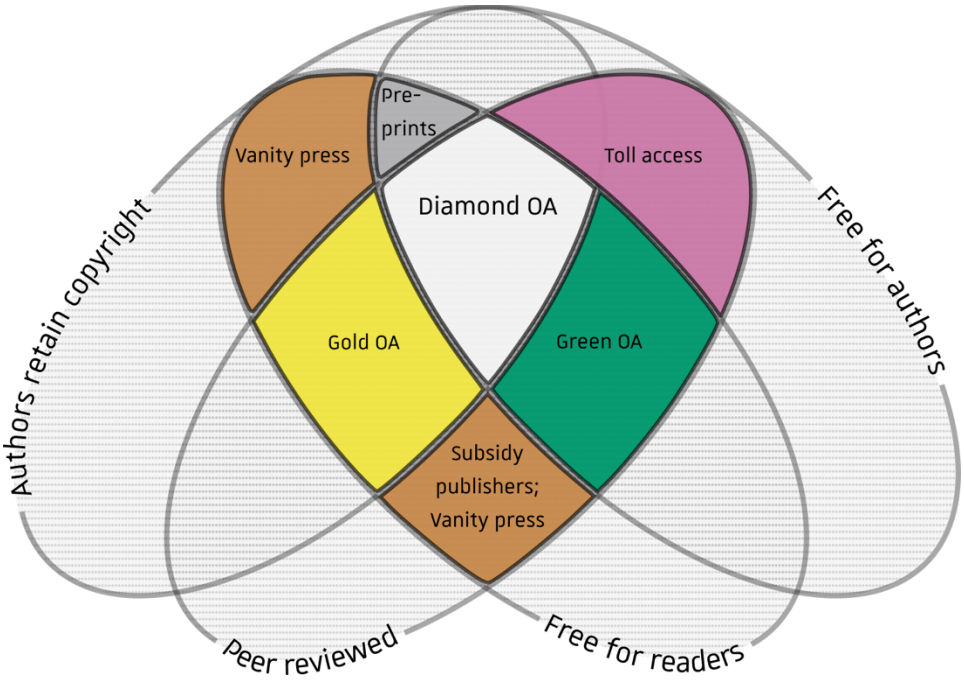


Figura 11. Un diagrama de Venn que muestra los diferentes modelos de acceso abierto[117]

La defensa del acceso abierto se centra principalmente en revistas académicas revisadas por pares, argumentando que, dado que gran parte de la investigación que aparece en dichas revistas está financiada con fondos públicos, debería estar disponible públicamente. Los libros electrónicos [*eBooks*] caen con menos frecuencia dentro del ámbito del movimiento de acceso abierto, tal vez debido a la nebulosa distinción entre lo que constituye un libro académico y un libro no académico y tal vez debido a las cuestiones de derechos de autor más complicadas involucradas con obras de mayor escala. Los defensores del acceso abierto comparten muchas de las mismas críticas a las editoriales descritas en las secciones anteriores de este capítulo, pero el enfoque táctico es diferente del cubierto en esta tesis en un aspecto clave: el movimiento de acceso abierto es legal y apunta a implementar políticas y legislación que garantice el acceso abierto para la investigación en el futuro (y retroactivamente, en algunos casos), mientras que la piratería digital (si se le puede llamar un movimiento) no está restringida por ninguna consideración legal, ni se centra necesariamente en un subconjunto de la literatura publicada. En palabras de un eminente pirata digital especializado en libros: "Hay algunas instituciones que hacen un buen trabajo archivando todo lo que pueden, pero están sujetas a la ley. Como piratas, estamos en una posición única para archivar colecciones que no pueden tocar debido a la aplicación de derechos de autor u otras restricciones".[118]

---

[117]Fuente de la imagen: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Open_Access_colours_Venn.png. Traducciones (propias) de las frases: *authors retain copyright* = los autores conservan el derecho de autor, *peer reviewed* = revisado por pares, *free for readers* = gratuito para los lectores, *free for authors* = gratuito para los autores, *vanity press* = editorial de vanidad/editorial de autopublicación, *preprints* = prepublicaciones, *toll access* = acceso de peaje, *gold OA [open access]* = acceso abierto dorado, *diamond OA [open access]* = acceso abierto diamante, *green OA [open access]* = acceso abierto verde, *subsidy publishers* = editoriales subvencionadas.

[118] "Introducing the Pirate Library Mirror (EDIT: moved to Anna's Archive): Preserving 7TB of books (that are not in Libgen)", Anna's Blog, 1 de julio de 2022. https://annas-blog.org/blog-introducing.html

Las editoriales tienen la opción de hacer que sus libros estén disponibles digitalmente de forma gratuita y en formato impreso por un precio que cubra sus costos de producción (e incluso algo más para generar ganancias) y, de hecho, varias editoriales operan de esta manera, por ejemplo, Athabasca University Press, Iskra Books,[119] Foreign Languages Press e incluso algunas editoriales de imprentas más grandes, por ejemplo, el modelo Luminos Open Access de la University of California Press. Al leer su explicación, parecen estar en el camino hacia la liberación total del conocimiento académico:

> Las monografías son la piedra angular de la investigación académica en humanidades y ciencias sociales, pero han estado bajo asedio durante mucho tiempo. La reducción de los presupuestos de las bibliotecas y el aumento de los costos dan como resultado precios más altos. El resultado es que las editoriales deben reducir el número de títulos que publican, independientemente de los méritos de la obra. En el sistema actual, la distribución se limita a unos pocos cientos de compras de cada monografía. Las bibliotecas no pueden crear colecciones completas y los lectores no pueden encontrar ni acceder a trabajos académicos importantes. Y las nuevas formas de erudición digital y multimedia no pueden florecer en un modelo de impresión únicamente. Es hora de un gran avance.[120]

Aquí notamos otro punto importante sobre la distribución de libros académicos. Aunque Luminos no lo dice explícitamente, su declaración implica que los principales compradores de libros académicos son las bibliotecas, no los individuos. Esto sugiere que los principales lectores de dichos libros son aquellos que tienen acceso a dichas bibliotecas (principalmente bibliotecas universitarias, aunque las grandes bibliotecas públicas también compran ocasionalmente libros académicos). Dejando de lado el hecho de que la distribución mundial de las bibliotecas es mucho más escasa que la distribución de la población humana (en otras palabras, la mayoría de la población mundial no tiene fácil acceso a las bibliotecas), a los precios que cobran muchas editoriales, solo las bibliotecas con mayores presupuestos (normalmente en los países ricos) pueden permitirse el lujo de adquirir dichos libros. Agregue esto al hecho de que para muchos académicos (estudiantes y profesores por igual), la consulta y el uso de libros académicos no es similar a los libros no académicos que normalmente se leen de principio a fin: en cambio, los libros académicos se consultan para verificar una fuente en particular o una nota a pie de página o afirmación, a menudo simplemente para corroborar un argumento específico. La funcionalidad de vista previa limitada [*limited preview*] de Google Books intenta habilitar una versión de este tipo de consulta, permitiendo a todos buscar palabras en libros y devolver números de página o pequeños fragmentos de la página (para evitar la infracción de derechos de autor), pero solo funciona en ciertos casos de uso (cuando el usuario ya sabe exactamente qué buscar). No es razonable comprar un libro completo con el único propósito de revisar una nota a pie de página

[119]Véase esta entrevista con Ben Stahnke, uno de los fundadores de Iskra Books: "Iskra Books Editor Ben Stahnke: We see publishing as a public service", *Evrensel*, 30 de octubre de 2024, https://www.evrensel.net/daily/532532/iskra-books-editor-ben-stahnke-we-see-publishing-as-a-public-service. Esta cita de Stahnke en particular encapsula el ethos de este capítulo: "Los trabajadores académicos proporcionan todo el trabajo, incluido el trabajo editorial subcontratado, solo para que las editoriales, ya de por sí ricos, luego cobren a los autores por el privilegio de que otros lean su trabajo en plataformas mayoritariamente con fines de lucro. Tal explotación solo podría existir en un capitalismo que no tuviera ningún interés en la difusión pública del conocimiento académico y, de hecho, trabajara en contra de ella". Traducción propia.

[120]"Monograph Publishing Today", en https://www.luminosoa.org

(lo que refuerza el punto anterior acerca de que los principales compradores de literatura académica son instituciones y no individuos).

Otro aspecto problemático del acceso abierto tiene que ver con la forma en que la industria editorial ha cooptado el movimiento.

> Desde principios de la década de 2010, más de la mitad de todos los artículos de revistas arbitradas han sido publicados por unas pocas empresas con fines de lucro que controlan la mayoría de las publicaciones académicas y contribuyen a una estructura de mercado oligopólica. A pesar de que inicialmente se centraron en modelos de suscripción (lo que llevó a la crisis de las publicaciones periódicas y a grandes acuerdos que las bibliotecas ya no podían permitirse), estas editoriales comerciales ahora han adoptado el acceso abierto. Aunque la eliminación de los muros de pago [*paywalls*] es sin duda un paso en la dirección correcta para proporcionar acceso a la literatura académica, **las grandes editoriales generalmente abordan el acceso abierto basándose en el modelo de pago por autor, que a menudo implica cargos por procesamiento de artículos** que contribuyen a las desigualdades existentes que excluyen a muchos de la publicación. Como Elsevier, Sage, Springer Nature, Taylor & Francis y Wiley son empresas accionistas con fines de lucro con márgenes de beneficio superiores al 30%, **una cantidad significativa de tarifas que pagan los autores para publicar no se justifican por los costos reales relacionados con el proceso de publicación en sí**.[121]

Bajo el pretexto de cargos de procesamiento, la industria editorial académica ha podido absorber el movimiento de acceso abierto y seguir obteniendo enormes beneficios al exigir que los autores paguen tarifas exorbitantes para publicar su trabajo en acceso abierto. De 2015 a 2018, las cinco empresas editoriales académicas Elsevier, Sage, Springer Nature, Taylor & Francis y Wiley recibieron entre $1,060,774,086 y $1,138,470,980 (dólares estadounidenses) a través de estos cargos.[122] Tal como sucedió con la llegada de la época digital, la industria editorial—como un monstruo con una sed insaciable—evolucionó una vez más para neutralizar las amenazas a su rentabilidad:

> Aunque el acceso abierto podría teóricamente superar las desigualdades de la publicación académica, **las editoriales han utilizado cargos por procesamiento de artículos…para mantener sus negocios altamente rentables**…En lugar de hacer que la publicación académica sea sostenible y accesible para todos, los altos cargos por procesamiento de artículos…apuntan a preservar el *statu quo*, donde **la publicación académica es un negocio altamente rentable para unas pocas corporaciones**.[123]

Los crecientes costos de los libros electrónicos (cuyos precios, en teoría, no deberían reflejar ninguno de los costos materiales asociados a los libros físicos, por ejemplo, papel o tinta) han llevado a protestar incluso a bibliotecarios de instituciones bien financiadas del primer mundo. En 2020, al observar la mayor dependencia de los libros electrónicos debido a los cierres de COVID-19, un grupo de bibliotecarios, investigadores, profesores y estudiantes del Reino Unido publicaron una carta abierta al presidente del Comité Selecto de Educación parlamentario del Reino Unido, criticando las prácticas de las editoriales depredadoras de cobrar a veces el 1000% del precio de un

---

[121]Leigh-Ann Butler, Lisa Matthias, Marc-André Simard, Philippe Mongeon, Stefanie Haustein, "The oligopoly's shift to open access: How the big five academic publishers profit from article processing charges", *Quantitative Science Studies* 2023; 4 (4): 778–799. https://doi.org/10.1162/qss_a_00272. Se han eliminado las citas en línea. Traducción propia. Énfasis mío.
[122]Ibid., p. 784.
[123]Ibid., pp. 795-796. Traducción propia. Énfasis mío.

libro físico por una licencia universitaria de un libro electrónico, aumentar arbitraria e inesperadamente los precios de los libros electrónicos sin previo aviso, subcontratar las licencias de libros electrónicos a servicios de terceros con sus propias prácticas restrictivas y modelos de precios exorbitantes, etc. La carta[124] se popularizó en las redes sociales y en otros lugares a través del hashtag **#eBookSOS**. Si bien no pide abiertamente el acceso abierto, esta carta muestra un paso en la dirección correcta, y el hecho de que fue iniciada y encabezada por ciudadanos de países del primer mundo muestra la magnitud del problema: los estudiantes, investigadores y lectores no afiliados (a instituciones de educación superior) de los países del tercer mundo han estado excluidos del "banquete del conocimiento"[125] durante mucho más tiempo, pero sus voces rara vez se escuchan. (Se presentarán más en el segundo capítulo, **La distribución ilegal**.)

Basta decir que esta tesis no se opone al movimiento de acceso abierto per se, pero, como se demostró anteriormente, el movimiento de acceso abierto está bastante restringido tanto en sus objetivos como en sus logros reales hasta el momento. Se necesita algo más revolucionario para resolver los problemas apremiantes que rodean la distribución de literatura.

## El papel del autor

> Cuando decidimos publicar con Wiley, confiábamos en ti. Confiábamos en que cumplirías tu misión como editorial académica de fomentar el aprendizaje. Confiábamos en que promocionaría y distribuiría ampliamente nuestros libros. Y confiamos en que usted tomaría decisiones razonables sobre el acceso. Has violado esa confianza.[126]

En la discusión hasta ahora, hemos visto los efectos nocivos que los modelos existentes inadecuados, insuficientes y disfuncionales de distribución legal de literatura han tenido sobre los consumidores (es decir, los lectores), pero la cuestión de cómo estos modelos de distribución legales afectan a los autores y escritores no ha sido abordada. Se podría argumentar que los deseos del autor (de limitar la distribución de su obra a los que pagan, por ejemplo) son en realidad **irrelevantes** desde una perspectiva utilitarista, dado que uno libro particular tiene más lectores que escritores. Es decir: si dos personas beneficiarían (no materialmente) de leer un libro que una persona quiere que no se lea libremente, la filosofía utilitarista daría la razón a los lectores. Pero no nos preocuparemos por argumentos filosóficos por el momento. La realidad es que, según los modelos actuales de publicación, parece que se abusa de los deseos de los autores con más frecuencia de los que se respetan (como dice la cita que abre esta sección).

---

[124]"Original Letter", Campaign to Investigate the Library eBook Market, 2020. https://academicebookinvestigation.org/original-open-letter

[125]Frase utilizada por Aaron Swartz en su *Guerrilla Open Access Manifesto* de 2008, https://archive.org/details/GuerillaOpenAccessManifesto. La frase completa dice: "Ustedes [es decir, aquellos con acceso a recursos digitales] pueden alimentarse de este banquete de conocimiento mientras el resto del mundo queda excluido".

[126]Carta abierta de octubre de 2022 a John Wiley & Sons, Inc. (una empresa editorial multinacional estadounidense con ingresos multimillonarios) escrita por muchos autores cuyos libros electrónicos fueron eliminados inesperadamente de la plataforma de distribución digital de Wiley, ProQuest Academic Complete, en 2022. https://docs.google.com/document/d/1cPUDBxfuC3dtoUZeCJ2Lwl82SQ9B-s7Yj2vA91E6FFQ. Vinculado en https://academicebookinvestigation.org/2022/10/14/wiley-ebook-withdrawals-denounced-by-authors

Probablemente el estudio más completo sobre esta cuestión se encuentre en el libro de Glyn Moody de 2022 *Walled Culture: How Big Content Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Keep Creators Poor* (BTF Press). Centrándose no solo en los autores sino también en los músicos y otros tipos de artistas, el libro sostiene de manera convincente que la ley de derechos de autor moderna y la forma en que ha sido utilizada (o utilizada como arma) por las editoriales, sellos discográficos, y otros tipos de "distribuidores de contenido" modernos (es decir, aquellos que actúan como intermediarios entre los creadores y sus audiencias) es gravemente perjudicial para los creadores (así como para las audiencias) y en gran medida solo beneficia a los propios intermediarios. Esto no debería sorprender a estas alturas, dados los argumentos presentados hasta ahora en esta tesis, pero vale la pena examinar algunos de los ejemplos del libro para arrojar más luz específicamente sobre la cuestión del autor.

> Otro ejemplo de cómo los derechos de autor no han aportado ningún beneficio al creador promedio se evidencia en las importantes adquisiciones que se están llevando a cabo en todas las industrias que involucran material protegido por derechos de autor. Aunque las empresas y los inversores involucrados están disfrutando de una época dorada, este no es el caso de **los creadores, que se están convirtiendo en el equivalente cultural de los campesinos empobrecidos que cultivan los campos en beneficio de la aristocracia**. Por ejemplo, en 2018, el Gremio de Autores de EE. UU. realizó una encuesta entre autores estadounidenses* que reveló un ingreso medio por autor de $6,080, frente a $8,000 en 2014, $10,500 en 2009 y $12,850 en 2007. Las ganancias por ingresos por libros cayeron aún más, disminuyendo 21% a $3,100 en 2017 desde $3,900 en 2013 y poco más del 50% de las ganancias contables medianas de 2009 de $6,250. Como resultado, los autores encontraban formas de complementar sus ingresos por escritura, por ejemplo, dando conferencias, reseñas de libros o enseñanza. Los encuestados que se identificaron como autores de libros a tiempo completo todavía ganaban solo un ingreso medio de $20,300, incluso incluyendo estas otras fuentes de ingresos, una cifra que está muy por debajo del umbral federal de pobreza de Estados Unidos para una familia de tres o más. El Gremio de Autores ofreció la siguiente explicación para tan deprimentes cifras:
>
> > Entre los factores que contribuyen a la presión sobre la autoría, el Gremio citó el creciente dominio de Amazon en el mercado, menores regalías y anticipos para libros de nivel medio (que según las editoriales provienen de pérdidas que se ven obligados a transferir), incluyendo los extremadamente bajos regalías pagadas por el creciente número de ventas con grandes descuentos y el 25% de las regalías netas de libros electrónicos. La mentalidad taquillera de las editoriales que conceden a los escritores famosos avances masivos y los comercializan salvajemente a expensas de los escritores que trabajan también es ciertamente un factor.*[127]

Cada vez más, las grandes editoriales se fusionan para formar un oligopsonio (un estado del mercado en el que solo existe un pequeño número de compradores para un producto) en las publicaciones académicas, lo que obliga a los autores a publicar en estas editoriales para seguir siendo académicamente competitivos y luego aprovechar su posición privilegiada en el mercado para aumentar los precios de los libros electrónicos (cuya producción objetivamente cuesta menos que los libros físicos), priorizar lo que genera ganancias en lugar de lo que beneficia a la humanidad y tomar la mayor parte de las ganancias de un trabajo que, para empezar, ni siquiera es suyo.

Esto no quiere decir que las editoriales desempeñen necesariamente un papel ineludiblemente antagónico en su relación con los autores. En la época predigital, las editoriales eran de hecho el vínculo crucial entre los escritores y el público. Pero, como se dijo al comienzo de este capítulo, la

---

[127]Glyn Moody, *Walled Culture: How Big Content Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Keep Creators Poor*, BTF Press, 2022, pp. 178–179. He reemplazado la nota al pie de página en el original con * que cita a https://www.authorsguild.org/industry-advocacy/authors-guild-survey-shows-drastic-42-percent-decline-in-authors-earnings-in-last-decade. Traducción propia. Énfasis mío.

época predigital ya pasó hace mucho tiempo, pero las editoriales se han mostrado reacios a renunciar a su poder heredado. En capítulos futuros veremos las reacciones de varios autores ante la piratería digital, desafiando la noción tradicional y frecuentemente repetida de que la piratería perjudica a los creadores.

**No todas las editoriales**

Después de haber leído varios párrafos y páginas de duras críticas a las editoriales, la industria editorial, y a las prácticas de distribución legal, el lector quizás se sienta un poco abrumado en este punto, o incluso indignado. Así como los comunistas se enfrentan constantemente a la pregunta "¿y los propietarios de pequeñas empresas [*small business owners*]? ¿son igual de malos?" al abogar por la abolición de la empresa privada, los críticos de la industria editorial se enfrentan a la pregunta "¿y las pequeñas editoriales que no obtienen grandes beneficios?" Esta es una pregunta válida que vale la pena abordar.

En cuanto a la cuestión de las ganancias, ya hemos señalado cómo JSTOR, que legalmente es una organización sin fines de lucro, de todos modos, obtiene ganancias y aplica medidas agresivas para reprimir la libre difusión del conocimiento. Quizás sea un consuelo menor que JSTOR no haya participado en esfuerzos de cabildeo para obstaculizar las iniciativas de acceso abierto (como lo ha hecho Elsevier), pero esto puede ser simplemente el resultado de que JSTOR (y su empresa matriz, Ithaka) son más pequeños y tienen ingresos mucho más bajos que sus contrapartes con fines de lucro. El aspecto más relevante de la pregunta antes mencionada es quizás la parte que se refiere a las "pequeñas editoriales".

De hecho, muchas editoriales en todo el mundo son pequeñas operaciones de unas pocas personas que tienen un interés específico en ciertos temas y desean promover la literatura relacionada con dichos temas. Los manuscritos no solo son rechazados por las principales editoriales por razones de calidad, sino también por motivos de censura política o una serie de otros factores. Por lo tanto, las pequeñas editoriales desempeñan un papel importante en la difusión de literatura que de otro modo no tendría un hogar. En algunos casos, como en los casos de las pocas editoriales mencionadas en la sección anterior **El movimiento de acceso abierto** que han adoptado modelos de publicar sus libros electrónicos de forma gratuita y cobrar por sus libros físicos, es evidente que las editoriales se han adaptado adecuadamente a la época digital, utilizando el Internet como la herramienta útil que es para permitir una amplia difusión de información y al mismo tiempo recuperar sus costos mediante la venta de libros físicos. En otros casos, a menudo se trata simplemente de no haber realizado la transición digital por diversos motivos: pensar que tal vez no exista un mercado local para los libros electrónicos, dudar a la hora de ofrecer libros electrónicos fácilmente compartibles sin marcas de agua ni protección digital, etc. Por último, hay pequeñas editoriales que sí han hecho la transición digital, pero siguen cobrando tanto por los libros electrónicos como por los libros físicos, aunque los precios de los libros electrónicos suelen ser más bajos. Este es el caso de la mencionada editorial marxista Verso Books, que se vio envuelta en un escándalo al poner los escritos de Aaron Swartz detrás de un muro de pago y colocar marcas de agua invisibles e invasivas en el libro electrónico.

Basta decir que una respuesta breve a la pregunta que abre esta sección ("¿y las editoriales pequeñas que no obtienen grandes ganancias?") es un simple "están bien". Así como los mayores culpables de impedir la amplia difusión de la información y de robar a los autores los beneficios que tanto les costó ganar son las grandes editoriales y las empresas editoriales, esas mismas editoriales tienden a ser los principales objetivos de la piratería digital por esas mismas razones, lo que da lugar a un amplio debate sobre los aspectos problemáticos de los modelos de distribución de las pequeñas editoriales (y cómo la piratería digital responde a esos aspectos) son algo discutibles.

## B. Una historia crítica de la distribución de películas en la época digital

> Karl Marx observó hace 150 años que las mercancías no llegan al mercado por sí solas. Alguien tiene que llevarlas allí. Hay que mover las mercancías, acordar los precios y, solo después de un largo y complicado proceso, la mercancía en cuestión estará allí para que el usuario final la disfrute. Esto se aplica tanto a las películas y los videos como a cualquier otra mercancía, e incluso a ese sector del negocio del cine y el video al que le gusta considerarse alejado e incluso antagónico a los procesos habituales de intercambio de mercancías. Pero tal vez debido a esta aversión, el proceso por el que las mercancías llegan al mercado—generalmente denominado distribución en el sector cinematográfico—es el menos estudiado de todos los aspectos del cine y otras formas de imagen en movimiento. Se escribe mucho sobre la producción de películas y videos, sobre las películas y videos producidos y sobre cómo los percibe/recibe el espectador, pero muy poco sobre las etapas intermedias entre la producción y el consumo. A veces parece como si, en el mundo del cine y la imagen en movimiento, las mercancías llegaran misteriosamente al mercado por sí solas.[128]

La distribución de películas es un proceso amplio y complicado en el que intervienen muchos agentes y organizaciones diferentes. Dentro de la corta historia del cine (que abarca unos 135 años, desde 1890 hasta nuestros días), la historia de la distribución de películas es aún más corta, dado que los formatos de video doméstico no se generalizaron hasta la década de 1980 (el VHS, uno de los primeros formatos de *home video*, se inventó en 1976). Y dentro de la corta historia de la distribución de video doméstico, Internet y la época del *streaming* digital (Netflix, por ejemplo, lanzó su servicio de *streaming* en 2007) marcan otra época más de la distribución cinematográfica, repleta de sus propias reglas e idiosincrasias.

El siguiente gráfico sirve para mostrar solo algunos de los actores involucrados en la distribución cinematográfica.

[128] Julie Knight y Peter Thomas, *Reaching Audiences: Distribution and Promotion of Alternative Moving Image*, Intellect, 2011, p. 9. Traducción propia.

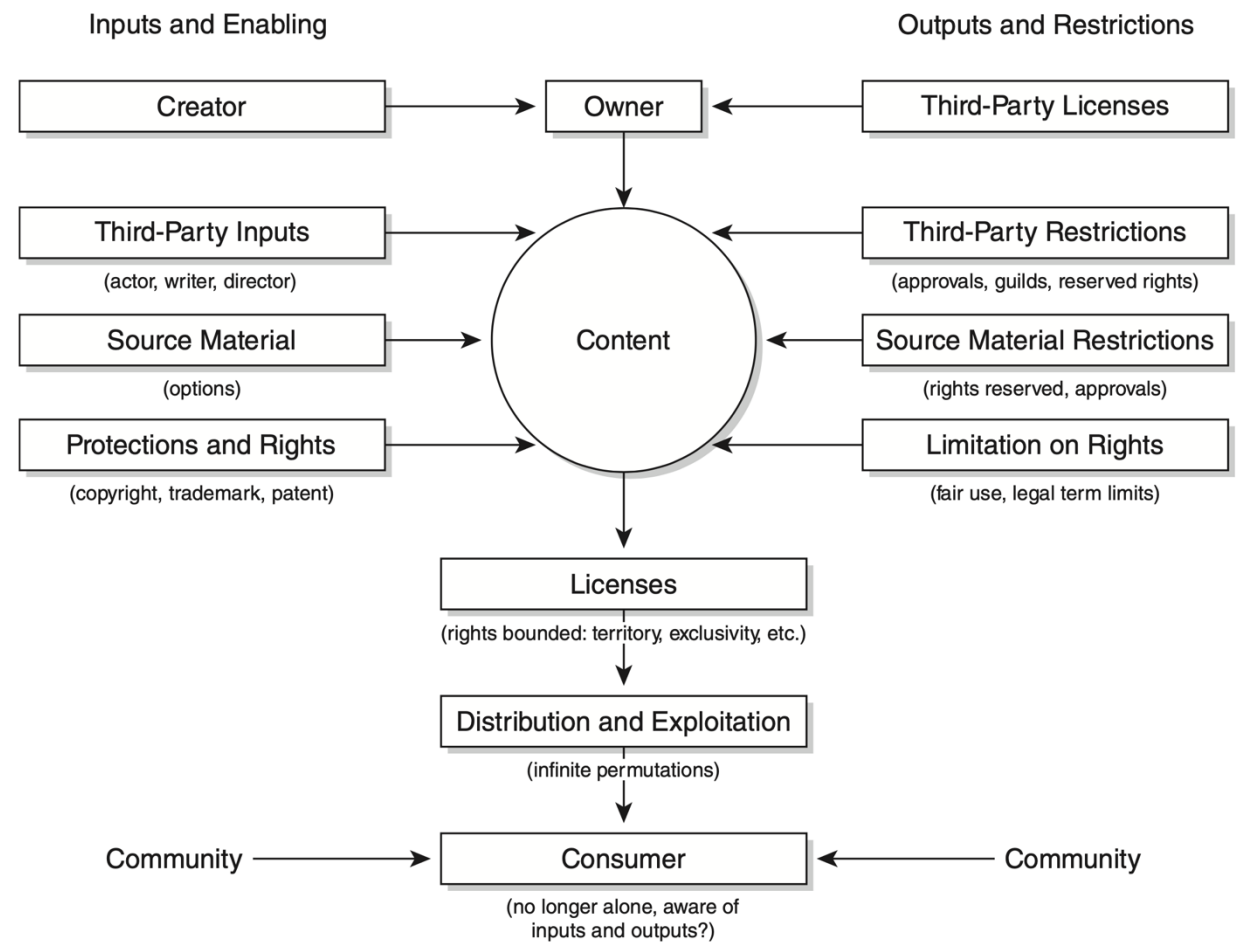


Figura 12. Un diagrama que muestra la complicada relación entre el creador de una película y sus consumidores (audiencias)[129]

Enumerar todos los diferentes actores en el gráfico anterior sería largo e innecesario para los argumentos de esta tesis. Más bien, el punto es demostrar que, al igual que en el mundo de la distribución de literatura, la distribución de películas está llena de intermediarios que la mayoría de las veces son perjudiciales para el objetivo fundamental de una amplia difusión de las películas y una remuneración justa para los creadores.

[129]Jeffrey C. Ulin, *The Business of Media Distribution: Monetizing Film, TV, and Video Content in an Online World*, Routledge, 2019 (3e), p. 76. Traducciones (propias) de las frases: *inputs and enabling* = entradas y habilitación, *creator* = creador, *third-party inputs (actor, writer, director)* = aportaciones de terceros (actor, escritor, director), *source material (options)* = material original (opciones), *protections and rights (copyright, trademark, patent)* = protecciones y derechos (derechos de autor, marca registrada, patente), *community* = comunidad, *owner* = dueño, *content* = contenido, *licenses (rights bounded: territory, exclusivity, etc.)* = licencias (derechos limitados: territorio, exclusividad, etcétera), *distribution and exploitation (infinite permutations)* = distribución y explotación (permutaciones infinitas), *consumer (no longer alone, aware of inputs and outputs?)* = consumidor (ya no está solo, ¿consciente de las entradas y salidas?), *outputs and restrictions* = salidas y restricciones, *third-party licenses* = licencias de terceros, *third-party restrictions (approvals, guilds, reserved rights)* = restricciones de terceros (aprobaciones, gremios, derechos reservados), *source material restrictions (rights reserved, approvals)* = restricciones del material original (derechos reservados, aprobaciones), *limitation on rights (fair use, legal term limits)* = limitación de los derechos (uso leal, plazos legales).

Así como analizamos (en la sección anterior) la forma en que la industria editorial se adaptó a la época digital, negándose a renunciar a su poder heredado y, en cambio, implementando prácticas depredadoras que no benefician ni a los autores ni a los lectores, aquí haremos un análisis similar de los distribuidores de películas, o quizás más bien a la industria de distribución cinematográfica más generalmente. Y así como elegimos dos grandes empresas editoriales (Elsevier y JSTOR) como casos de estudio en la sección anterior, elegiremos dos empresas de distribución cinematográfica igualmente grandes en esta sección para un análisis profundo. Antes de hacerlo, vale la pena contar brevemente la historia reciente de la distribución cinematográfica y su relación con la piratería digital (que se aclarará en su totalidad en los siguientes capítulos).

El equivalente cinematográfico del invento de la imprenta (que, como se mencionó en la sección anterior, fue un momento decisivo para facilitar la distribución masiva de la palabra escrita) probablemente *no* sea la llegada del cine en sí a finales de la década de 1880 o de formatos más estandarizados de carretes de película (16mm, 35mm, etc.), sino cintas de video (VHS) en los años 1970 (aunque los VCR no serían asequibles para los consumidores comunes hasta los años 1980).[130] Esto se debe a que las películas no tuvieron una distribución tan amplia como los libros ni se consumieron de la misma manera que los libros hasta la llegada del *home video* (video doméstico*)*, que permitió a la gente ver películas en la comodidad de su hogar en lugar de ir al cine (lo que era posible desde la era de la televisión, por supuesto, pero solo siguiendo un horario de programación predeterminado) y en su propio horario.

Así como las editoriales desempeñaron un papel importante (edición, composición tipográfica, formateo) en la época predigital, los distribuidores de películas también lo hicieron, incluso si el periodo de tiempo es más corto que el que disfrutaban las editoriales antes de la época digital. Incluso antes de la época del *home video*, los cineastas (directores y productores) hacían acuerdos con los distribuidores para distribuir sus películas: los distribuidores serían responsables de mantener copias de las películas (normalmente carretes de 35mm) que enviarían a los cines y a las emisoras de televisión en para llegar al público. El papel de los distribuidores aumentó así con la llegada del *home video*: ahora los distribuidores no solo eran responsables de fabricar un producto físico para cines y estaciones de televisión, sino también de fabricar un producto (una videocasete) para los usuarios comunes y de comercializar ese producto. Al menos en los días de la filmación analógica (desde 1880 hasta principios de 2000),[131] esta tarea adicional de crear una videocasete estaba más allá del alcance del cineasta (o su equipo) dada la tecnología especializada involucrada en la conversión de carretes de película analógica en videocasetes. Por lo tanto, los distribuidores todavía conservaban un poder significativo en su papel tradicional.

---

[130]Johnnie L Roberts, "The VCR boom: Prices drop as their popularity continues to grow", *Chicago Tribune*, 22 de septiembre de 1985. https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1985-09-22-8503040687-story.html

[131]Una historia completa de la adopción de la tecnología digital en el cine está más allá del alcance de esta tesis, pero el gráfico en la primera página de "Digital Cinema – Key Figures & Facts" de la Reunión de expertos sobre distribución en Europa (Bruselas, 22-23 de junio de 2006) disponible en https://www.europa-distribution.org/files/bruxelles/digital_cinema_figures.pdf proporciona estadísticas útiles que muestran la adopción de la tecnología digital mediante el seguimiento del número de cines digitales en todo el mundo en los primeros años del siglo XXI.

La llegada del DVD (*Digital Video Disc* o *Digital Versatile Disc*) a finales de la década de 1990 y su creciente adopción frente al VHS a principios de la década de 2000 (un periodo que coincide aproximadamente con la adopción del video digital en el procesamiento de la filmación profesional de películas) fue un presagio de cambios venideros en el modelo de distribución legal de películas. A medida que los cineastas recurrieron cada vez más a los formatos digitales de filmación y los consumidores pasaron a consumir películas en formatos digitales (comprimidos), se necesitó menos tecnología para realizar la conversión entre el *master*[132] filmado y el producto comprimido del usuario final. A medida que las unidades de DVD se volvieron cada vez más comunes en las laptops y computadoras a principios de la década de 2000, también lo hizo la capacidad de crear un DVD (y CD, *compact disc*) en casa, quemando[133] discos con cualquier contenido que uno deseara, siempre que se pudiera comprimir los archivos *master* a unos pocos gigabytes. Como tal, los cineastas ahora a menudo tenían al menos la capacidad técnica para grabar DVD de sus películas (siempre que pudieran comprimir los archivos *master* a unos pocos gigabytes), pero los distribuidores continuaron haciendo esta tarea como el resto de las tareas asociadas con la distribución de DVD (principalmente *marketing*, pero también funciones adicionales de los DVD como menús, subtítulos, selección de escenas y protección de copia) quedaron fuera del ámbito tradicional de los cineastas. Sin embargo, los rápidos avances tecnológicos amenazaron con dejar obsoletas ciertas partes del trabajo de los distribuidores, tal como sucedió con las editoriales.

Aunque la llegada del disco Blu-ray en junio de 2006 y su creciente adopción en los años siguientes no supuso un cambio fundamental respecto de los modelos de distribución de películas previamente existentes (después de todo, el Blu-ray era simplemente una nueva generación del disco óptico, que de la misma familia que el CD/DVD y su predecesor, el LaserDisc), la introducción gradual del *streaming* (la transmisión de películas *on demand* a través de Internet) a finales de los años 2000 y principios de los 2010 marcó una nueva era para los distribuidores y, de hecho, dio origen a un nuevo tipo de distribuidor (o posiblemente a una nueva entidad en sí misma que no debería agruparse con los distribuidores): las plataformas de *streaming*. A medida que el *streaming* se hizo cada vez más popular y dejó a los medios físicos cada vez más obsoletos (la plataforma de *streaming* Netflix, que se hizo famosa por su sistema de alquiler de DVD que comenzó en 1998, suspendió permanentemente su servicio de DVD en septiembre de 2023), también cambiaron las responsabilidades tradicionales de los cineastas y distribuidores. Hoy en día, la palabra "distribuidor" (en el ámbito cinematográfico) es algo más ambigua que en tiempos pasados: a veces se refiere a empresas tradicionales (normalmente con una larga trayectoria) que colaboran con los cineastas para comercializar y vender sus películas al público en general (ya sea a través de medios físicos, *streaming*, o una combinación), a veces se refiere a empresas que actúan como intermediarias entre los cineastas y las plataformas de *streaming* para vender las películas de los primeros a las segundas, y otras veces se refiere a las propias plataformas de *streaming*. Para los propósitos de esta tesis (en particular las secciones siguientes a esta), nos ocuparemos principalmente de la tercera definición (distribuidores como plataformas de *streaming*): esta es el

[132]Aunque "máster" es una palabra en español, significa otra cosa (maestría), por lo cual tiene más sentido utilizar el terminó en inglés, *master*, que refiere al archivo no comprimido de una película que tiene el director. Ese archivo no se comparte con el público en general.

[133]*burning* en inglés, un término menos usado en esta década (las 2020) con la llegada de *streaming* y el declive gradual de los DVD y Blu-ray, pero uno que se usaba bastante durante el auge de los DVD y Blu-ray.

área de examen más relevante para ver los efectos que la época digital ha tenido en la distribución cinematográfica y las formas en que en que ha afectado dialécticamente a la piratería digital.

Antes de profundizar en nuestros estudios de caso—que se centrarán en distribuidores (plataformas de *streaming*) específicos y examinarán sus modelos de distribución, describiendo prácticas malas [*malpractice*], lagunas y deficiencias que desempeñan un papel importante en la "contrarrespuesta" de la piratería digital a los modelos legales de distribución—vale la pena comentar brevemente quizás la deficiencia más destacada de la distribución de la época del *streaming*, tal como se manifestó en la época **previa** al *streaming*. Estamos hablando de la **georrestricción**, la práctica de hacer que una película esté disponible solo en una determinada región geográfica (normalmente un país o continente específico).

**La georrestricción**

Como se señaló en el análisis de las editoriales y las empresas editoriales, la llegada de Internet tenía como objetivo facilitar la fácil difusión de material digital (y digitalizado), cruzando fronteras que antes limitaban el alcance de una obra creativa. Y si bien muchas personas (incluido el fallecido Aaron Swartz) hicieron esfuerzos valientes (y eficaces) para hacer realidad este sueño de un mundo con acceso abierto a la información y la cultura, el contraataque de la industria editorial fue fuerte, implementando efectivamente un apartheid digital en el que una pequeña porcentaje de la población mundial (principalmente aquellos afiliados a universidades e instituciones del primer mundo bien financiadas) pudo cenar en el "banquete del conocimiento" mientras que al resto del mundo se le negó en gran medida el acceso.

La tecnología digital trajo la misma promesa al cine y su distribución: ahora que las películas no necesitaban ser enviadas físicamente a los cines para ser proyectadas, y ahora que el *home video* (VHS, DVD, etc.) podía fabricarse en masa a un precio asequible, muchas más personas que antes podrían acceder a películas no solo de sus regiones sino de todo el mundo. Pero, así como no fue una sorpresa que la industria editorial que opera en un mundo capitalista se comportara de manera consistente con el capitalismo (priorizando las ganancias sobre su supuesto propósito de difundir el conocimiento), no debería sorprender que los distribuidores se comporten de la misma manera, generalmente hablando. Incluso antes de analizar sus respuestas a los avances tecnológicos en la distribución digital, resulta evidente, incluso con una mirada superficial a la historia de la distribución cinematográfica, que siempre ha sido así. Un ejemplo del libro antes mencionado de Glyn Moody demuestra claramente este punto:

> Los estudios no vieron ningún incentivo financiero para mantener las películas mudas después de la llegada del sonido, y se necesitó la influencia y la moneda de grandes nombres como [Griffith], Chaplin y Pickford para salvaguardar adecuadamente sus filmografías. **Se estima que tres cuartas partes de las películas mudas han sido destruidas**, incluido más del 90 por ciento de las películas anteriores a 1929.*

> Se estima que la mitad de todas las películas estadounidenses realizadas antes de 1950 se han perdido.** Las restricciones de derechos de autor impidieron que se hicieran copias de las películas, lo que podría haberlas preservado para la posteridad. Como ha dicho Lawrence Lessig: "Eso es simplemente **una consecuencia no deseada del sistema particular de derechos de autor que hemos adoptado y que no beneficia a nadie, daña la cultura y a las personas en general**".*** Sorprendentemente, las películas digitales sufren los mismos

problemas de negligencia y la incapacidad de hacer muchas copias de seguridad, como escribió el cineasta Charlie Shackleton en *The Guardian*:

> Una copia física de una película, almacenada adecuadamente, puede durar cientos de años. Los medios digitales, a pesar de su flexibilidad, son mucho menos estables y requieren una migración constante para evadir la degradación de los datos y la obsolescencia del formato. Una advertencia infame se refiere a los esfuerzos de Pixar por lanzar *Toy Story* en DVD por primera vez en 2000. Aunque solo habían transcurrido cinco años desde el estreno de la película en el cine, los archivos de animación originales se habían corrompido tanto que los animadores se vieron obligados a recrear tanto como fuera posible. una quinta parte de la película a partir de copias de referencia. Es seguro asumir que a las películas que no generaron franquicias multimillonarias no les fue mejor.****[134]

Estas escalofriantes anécdotas demuestran que, quizás contrariamente a la creencia popular (en la que estudios y distribuidores son quienes supuestamente salvaguardan y preservan las películas con mayor diligencia que los propios cineastas, dado que forma parte de sus deberes laborales), la lógica capitalista de los distribuidores no beneficia ni a los cineastas ni a los cinéfilos.

Volviendo al tema de este subcapítulo, la georrestricción en la distribución cinematográfica era algo natural (y no reconocido como tal) en la época anterior al *home video*: las películas se proyectaban en los cines y en las canales de televisión en función de los acuerdos con los distribuidores, y las regiones en las que se proyectaban dependían en gran medida de esos acuerdos, así como de la audiencia prevista para la película. Así, los cineastas que hacían cine arte [*arthouse film*] o películas para las que querían audiencias internacionales y circuitos de festivales internacionales trabajaron con distribuidores (a veces distintos distribuidores para distintas regiones) para asegurarse de que sus películas llegaran a audiencias internacionales. Por el contrario, las películas de bajo presupuesto, las películas hechas para televisión u otras películas que tenían una distribución más limitada (ya sea intencionalmente o debido a circunstancias externas) circulaban menos y, por lo tanto, había una georrestricción *natural* que afectaba quién veía qué. (Sin duda, la censura política y otros factores también afectaron el alcance de una película.)

Cuando el *home video* se hizo popular con la tecnología VHS en la década de 1980, la restricción geográfica empezó a adoptar una forma diferente. Aunque Internet aún no había desarrollado su potencial para romper las fronteras nacionales y distribuir medios a escala masiva, la capacidad de fabricación masiva de VHS no tenía precedentes y, en teoría, ahora era mucho más fácil distribuir películas en todo el mundo que en épocas anteriores. La barrera inicial para la distribución mundial de VHS fueron los diferentes estándares para codificar la televisión analógica: el estándar del *National Television System Committee* (**NTSC**) de Estados Unidos, *Phase Alternating Line* (**PAL**) de Alemania y *Séquentiel de couleur à mémoire* (**SÉCAM**) de Francia.

---

[134]Glyn Moody, op. cit., pp. 172-173. He reemplazado las notas al pie de página del original con *, *, *** y ****, que citan a (respectivamente) https://filmschoolrejects.com/fetishizing-celluloid-is-bad-for-film-preservation/, https://nofilmschool.com/missing-movies, https://walledculture.org/interview-lawrence-lessig-internet-architecture-remix-culture-creative-commons-nfts-aaron-swartz-and-the-internet-archive/ y https://www.theguardian.com/film/2021/oct/07/film-lost-netflix-the-afterlight-london-film-fesitval-digital-media. Traducción propia. Énfasis mío.

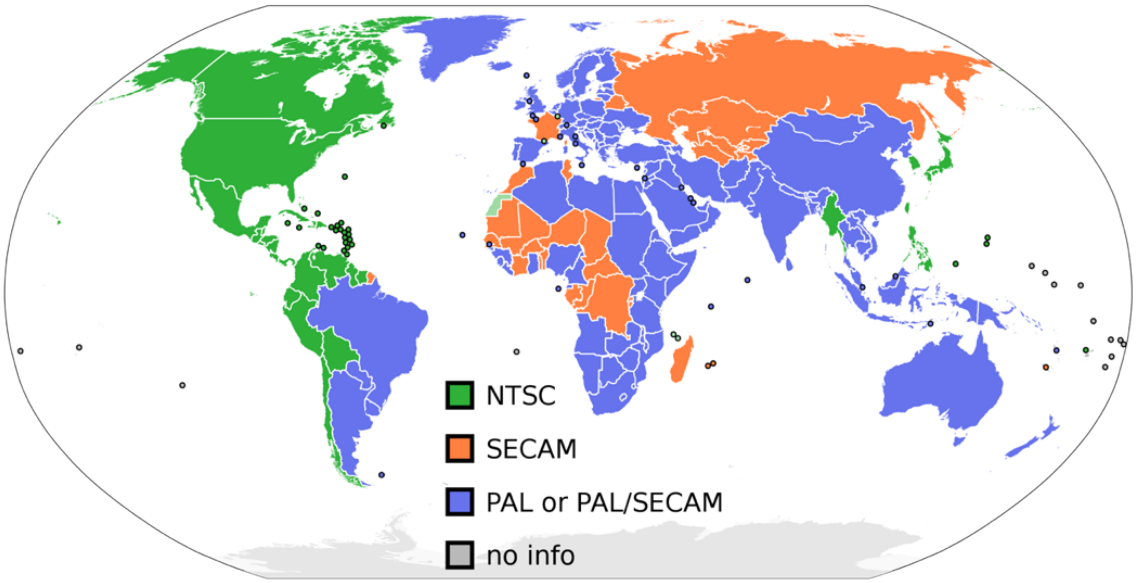


Figura 13. Un mapa mundial de 2018 que muestra las regiones donde se adoptaron diferentes estándares de codificación analógica.[135]

La incompatibilidad de estos estándares significaba que, aunque los VHS con diferentes estándares de codificación parecían idénticos externamente, no podían reproducirse en los VCR configurados con diferentes estándares. Esto creó una georrestricción técnica *seminatural* en la distribución de películas en la época VHS: mientras que la georrestricción era comparativamente mucho menos restrictiva que en la época pre-VHS, todavía estaba limitada por estándares de codificación incompatibles. Para películas de mayor éxito comercial, diferentes distribuidores (o incluso el mismo) producirían diferentes VHS para distribuirlos en diferentes regiones del mundo, pero las películas con presupuestos más bajos no recibieron este tratamiento.

La adopción de la tecnología digital (DVD y filmaciones en formatos digitales) a principios de la década de 2000 generó el potencial de hacer obsoleta esta georrestricción técnica, pero ahora la georrestricción artificial ocupó su lugar.

[135]Wikimedia Commons, 21 de mayo de 2020. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PAL-NTSC-SECAM.svg. *No info* = sin información.

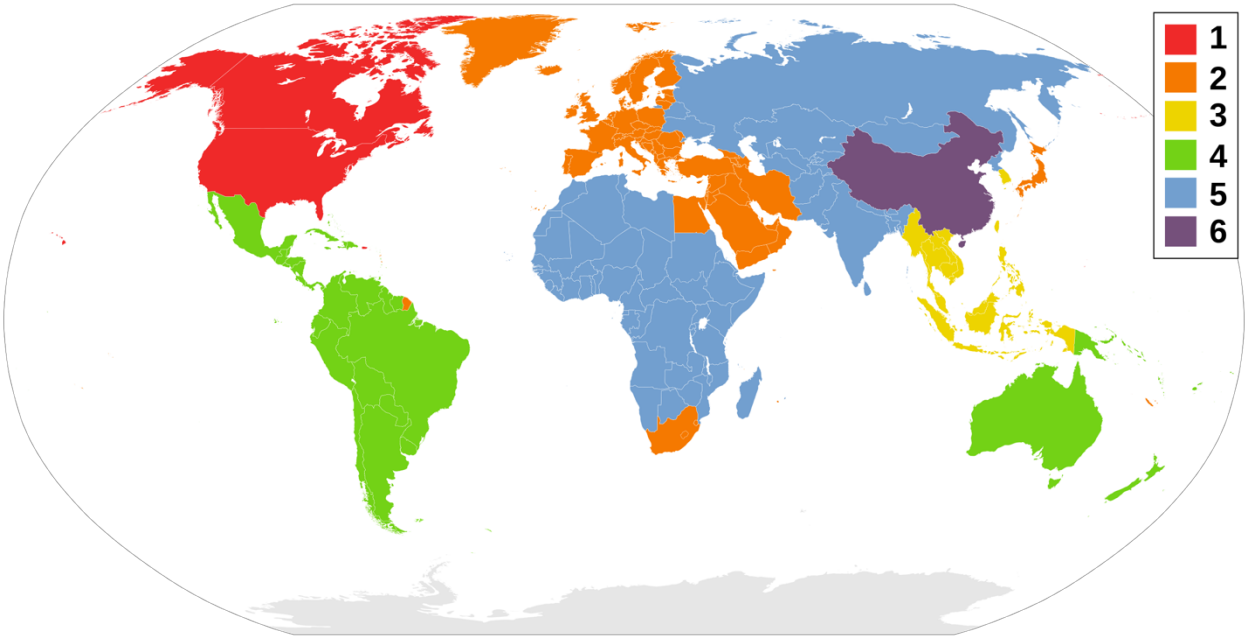


Figura 14. Un mapa mundial de 2020 que muestra los seis códigos de región principales de DVD. Tenga en cuenta que los códigos de región 7 (uso especial no especificado) y 8 (embarcaciones internacionales; por ejemplo, aviones, barcos) también existen, pero son mucho menos comunes.[136]

A diferencia de la restricción geográfica de VHS, que era principalmente de naturaleza técnica, la restricción geográfica de DVD era más legal que técnica: se crearon seis códigos de región principales para controlar los derechos de autor y restringir la distribución de DVD a ciertas regiones. Los DVD vendidos comercialmente tenían un código de región (o, en ocasiones, un código de región **0**, que se podía reproducir en cualquier lugar) y los reproductores de DVD estaban configurados de manera similar para reproducir solo los DVD de la región en la que estaban configurados. Si bien está más allá del alcance de esta tesis ampliar la filosofía de la georrestricción del DVD y sus implicaciones para el consumo de películas por parte de audiencias globales, las palabras del fallecido cineasta y periodista Andre Vltchek proporcionan una teoría interesante (aunque especulativa):

> ¿Recuerdas cuando crearon esas "zonas" para los DVD? Ese fue el comienzo. Nuestro planeta fue fragmentado, en nombre de los negocios y de la protección de los derechos de autor. Pero, en realidad, la razón era absolutamente clara: se suponía que las personas no debían entenderse entre sí. Se suponía que no debían comprender directamente cómo veían el mundo los demás. Solo a los "centros" como Londres, Nueva York o París se les permitió decidir y pre-masticar cómo la parte conquistada de la humanidad podría interactuar, intelectualmente, culturalmente e ideológicamente.[137]

Si bien Vltchek no corrobora más esta teoría, tal vez no esté tan lejos de la verdad (más allá del otro factor antes mencionado del control de los derechos de autor): la ex Unión Soviética (ahora la

[136]Wikimedia Commons, 18 de agosto de 2020. https://en.wikipedia.org/wiki/File:DVD-Regions_with_key-2.svg
[137]Andre Vltchek, "We are Not Allowed to Watch, Listen and Read what We Want, Anymore", *New Eastern Outlook*, 1 de abril de 2020. https://journal-neo.su/2020/04/01/we-are-not-allowed-to-watch-listen-and-read-what-we-want-anymore

Comunidad de Estados Independientes) y gran parte del tercer mundo moderno tienen su propia región, Estados Unidos y Canadá tienen su propia región, América Latina tiene su propia región, etc. Los discos Blu-ray (que aparecieron en 2006 y ganaron popularidad a finales de la década de 2000 y principios de la de 2010) también están georrestringidos artificialmente,[138] aunque ahora con menos zonas.

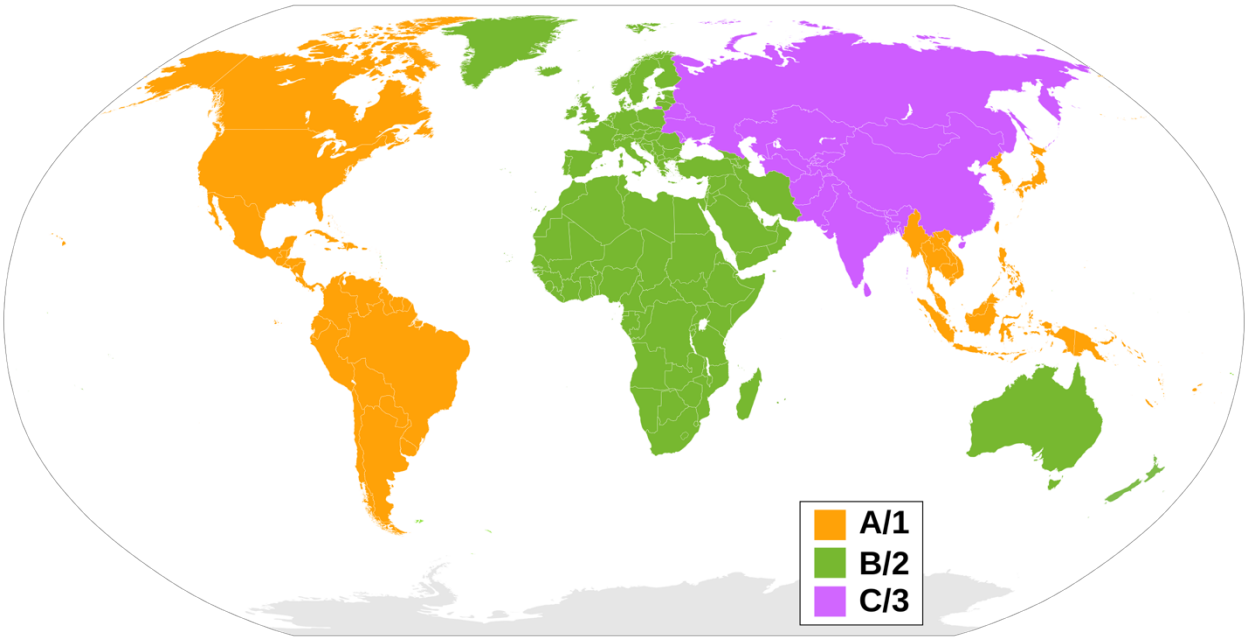


Figura 15. Un mapa mundial de 2020 que muestra los diferentes códigos de región del disco Blu-ray. Al igual que con los DVD, también hay un código de "región **0**" que se puede reproducir en cualquier lugar.[139]

Así como la limitación de la circulación irrestricta de literatura es indefendible (como se aborda en la sección **Marcas de agua digitales**), la limitación artificial de la circulación irrestricta de películas es igualmente indefendible. Especialmente con el predominio moderno de los subtítulos y el doblaje, las dos formas más comunes de facilitar el consumo de películas en lenguas extranjeras, la circulación global de películas es posible a una escala mucho mayor que nunca: solo las barreras creadas por el humano se interponen en su camino.

La época del *streaming*, que comenzó a finales de la década de 2000 y se popularizó a principios y mediados de la década de 2010, finalmente vio la utilización de todo el potencial de Internet para distribuir películas sin la necesidad de que el usuario comprara o utilizara ningún medio físico (aparte de un dispositivo con el que transmitir la película). Uno podría pensar que la época del *streaming* podría haber acabado finalmente con la georrestricción, pero no fue el caso. Los

[138]Por si queda cualquier ambigüedad, se utiliza la palabra "artificialmente" aquí para enfatizar que no hay ningún porqué "natural" (por ejemplo, tecnologías distintas usadas en distintas regiones, como parcialmente era el caso con los VHS) de la georrestricción con este formato.
[139]Wikimedia Commons, 18 de agosto de 2020. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Blu-ray-regions_with_key.svg

distribuidores se aferran a la georrestricción de la misma manera que las editoriales se aferran a prácticas predatorias para preservar su poder heredado y no volverse obsoletos.

## Netflix

> [Charlie] Shackleton lamentó el ascenso de gigantes del *streaming* de video como Netflix y Amazon Prime, que, irónicamente, tienen un acceso limitado a la cultura cinematográfica, a pesar del potencial de permitir que más personas vean una gama más amplia de películas. El escritor Timothy Lee explicó el alcance del problema en 2021 en el blog *Full Stack Economics*:
>
> > Hace quince años, se podía encontrar casi cualquier cosa en Netflix, desde los últimos éxitos de taquilla hasta películas clásicas y series de televisión populares. En total, Netflix tenía alrededor de 60,000 títulos disponibles. Hoy en día, el servicio de *streaming* de Netflix solo tiene alrededor de una décima parte de la cantidad de títulos disponibles. Si bien tiene contenido original sorprendente, el catálogo anterior no es impresionante.*
>
> Lee sugirió que esto está sucediendo "no debido a limitaciones tecnológicas o económicas, sino porque la ley otorga a los titulares de derechos de autor más control sobre la transmisión de películas más antiguas que sobre el alquiler de DVD".[140]

Figura 16. El logotipo de Netflix[141]

Fundada en Estados Unidos en 1997, Netflix es ahora una de las plataformas más populares del mundo para ver películas y programas de televisión. Ofreciendo un servicio de suscripción de DVD por correo durante los primeros diez años de sus operaciones, Netflix comenzó a ofrecer servicios de *streaming* en Estados Unidos en 2007, comenzando a expandirse internacionalmente en 2010 (primero a Canadá, luego a América Latina y Europa, y finalmente a Asia, Oceanía y África), que ahora atiende a más de 190 países con alrededor de 301.63 millones de suscriptores

[140]Glyn Moody, op. cit., pp. 173-174. He reemplazado la nota al pie de página del libro con *, que cita https://www.fullstackeconomics.com/p/why-streaming-content-keeps-vanishing-and-how-to-stop-it

[141]The N Symbol and Netflix Wordmark, https://brand.netflix.com/en/assets/logos. Consultado en octubre de 2024.

(aproximadamente el 3.7% de la población mundial) en el cuarto trimestre de 2024.[142] Con unos ingresos anuales de $39,000,966,000 (dólares estadounidenses) en 2024,[143] ha evolucionado exponencialmente desde su humildes origen, y ahora financia y encarga sus propias producciones cinematográficas y televisivas.

La estimación de Timothy Lee de 6,000 películas disponibles en Netflix *streaming* ("una décima parte de" los 60,000 disponibles en Netflix DVD) no parece ser lejos de la realidad. Desafortunadamente, Netflix hace que sea muy difícil ver cuáles películas están disponibles en qué país (en el que opera Netflix) porque es imposible navegar por el catálogo de Netflix sin una cuenta vinculada a un país específico. Sin embargo, sitios web independientes como **unofficial Netflix online Global Search** (uNoGS, "Búsqueda global en línea no oficial de Netflix") o **Movie of the Night** ("Película de la noche") recopilan información aportada por voluntarios de todo el mundo para proporcionar una imagen parcial de la restricción geográfica de Netflix.

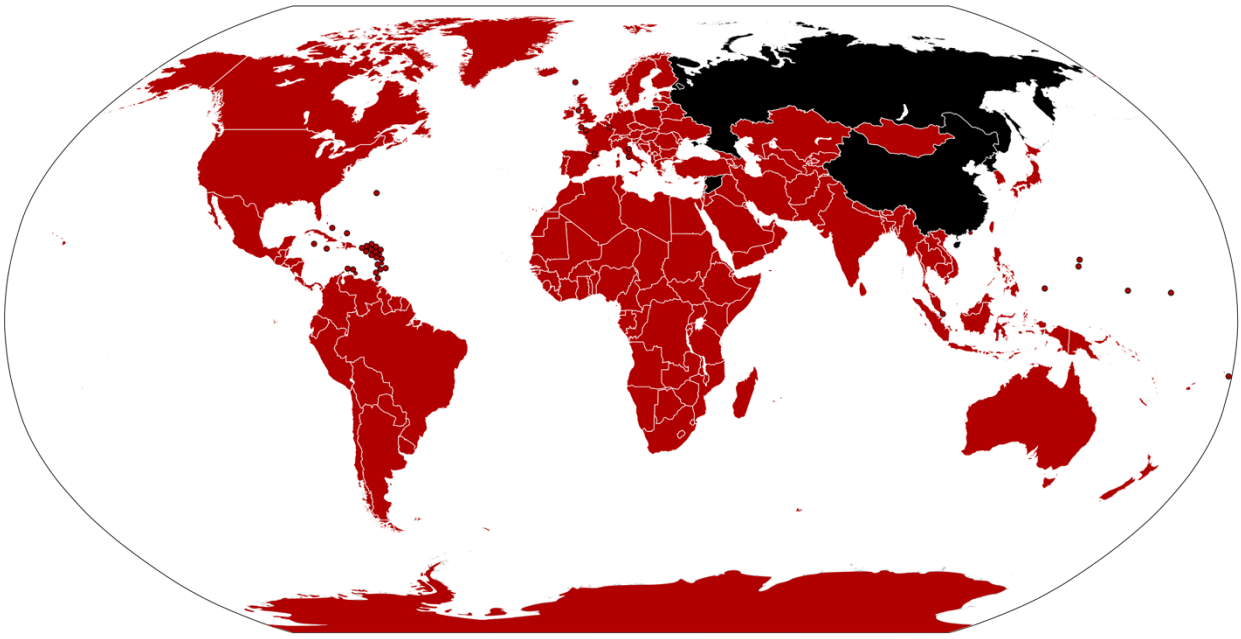

Figura 17. Un mapa de marzo de 2022 que muestra en qué países opera Netflix (prácticamente todos los países excepto Rusia, China, Siria y la República Popular Democrática de Corea)[144]

Aunque uNoGS solo enumera 37 países (según dónde tenga voluntarios contribuyentes),[145] incluso un vistazo rápido a las estadísticas de disponibilidad para estos países arroja resultados algo

[142]Number of Netflix paid subscribers worldwide from 1st quarter 2013 to 4th quarter 2024", Statista, enero de 2025. https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide
[143]2024 Annual Report. https://ir.netflix.net/financials/annual-reports-and-proxies/default.aspx
[144]Wikimedia Commons. 5 de marzo de 2022. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Netflix_area.svg
[145]Argentina, Australia, Bélgica, Brasil, Canadá, Colombia, República Checa, Francia, Alemania, Grecia, Hong Kong, Hungría, Islandia, India, Israel, Italia, Japón, Lituania, Malasia, México, Países Bajos, Filipinas, Polonia, Portugal, Rumania, Singapur, Eslovaquia, Sudáfrica, Corea del Sur, España, Suecia, Suiza, Tailandia, Turquía, Ucrania, Reino Unido y Estados Unidos.

sorprendentes. En marzo de 2025, Suecia (5,579 películas) tiene la mayor cantidad de películas disponibles de los 37 países, mientras que Sudáfrica (3,678 películas) tiene el menor.[146]

Cabe señalar aquí que, antes de criticar a Netflix y distribuidores similares por priorizar las ganancias sobre la difusión de películas, este tipo de distribución asimétrica y georrestricción artificial no es necesariamente culpa de los distribuidores. Como lo muestra la Figura 12, muchos actores diferentes están involucrados en el nexo de la distribución cinematográfica, e incluso si tanto cineastas como distribuidores bien intencionados desean distribuir una determinada película en una determinada región, otros factores pueden dificultar que sea posible. Las películas son proyectos mucho más colaborativos que los libros, lo que significa que participan muchas más personas, todas las cuales pueden tener sus propios requisitos y restricciones idiosincrásicos. Por ejemplo, los derechos de autor de la música utilizada en la película pueden estar autorizados para determinadas regiones, pero no para otras. Diferentes países pueden tener diferentes estándares de clasificación de contenido para películas, lo que en algunos casos (extremos) lleva a que ciertas películas estén disponibles (e incluso sean populares) en muchos países, pero completamente invisibles en otros.

Sin embargo, la georrestricción prácticamente nunca está en los deseos de los cineastas, y menos aún en los deseos de los cinéfilos (es decir, los espectadores), que a veces ni siquiera saben lo que se están perdiendo debido a lo difícil que puede ser siquiera ver un catálogo completo sin georrestricción de lo que tiene Netflix. En el segundo capítulo, veremos cómo la piratería digital responde al problema de la georrestricción; resulta que eliminar el requisito de cumplir con la ley elimina (como era de esperar) prácticamente todas las barreras artificiales que establece el modelo actual de distribución legal de películas.

Antes de concluir esta sección y pasar al siguiente estudio de caso, es importante recordar que la restricción geográfica, si bien es atroz, indefendible y verdaderamente entristecedora en el mundo digital moderno, no es el único problema que tiene Netflix (voluntariamente o no). Incluso faltan (o tal vez se omiten por otras razones) funciones que son técnicamente y legalmente posibles y que beneficiarían a los usuarios. Un ejemplo claro son los subtítulos: la búsqueda de una película específica en uNoGS muestra no solo los países en los que está disponible sino también (en el caso de una película disponible en varios países) los subtítulos (proporcionados por Netflix) disponibles en esos países. Las restricciones a las licencias de subtítulos son mucho menos complicadas que las restricciones a las licencias de películas, pero Netflix opta por hacer que ciertos subtítulos solo estén disponibles en ciertos países para la misma película, lo que refleja una visión provinciana y anticuada de un mundo anterior a la inmigración y el flujo internacional (un mundo que es muy anterior a la llegada del cine). Según Netflix, quienes ven una película de un determinado país, independientemente del idioma que hablen, solo deberían utilizar subtítulos en los idiomas del país en el que se encuentran (y en ocasiones en otros idiomas extranjeros importantes); ¡incluso se podría acusar a Netflix de haber adoptado (a través de este acto) una postura política sobre la asimilación de los inmigrantes![147] Otro ejemplo es la calidad: Netflix no permite a los usuarios

[146]All uNoGS country information. https://unogs.com/countrydetail

[147]La navaja de Ockham sugiere que Netflix hace esta práctica por razones simples de costo y beneficio: probablemente ni siquiera rastrean cuáles y cuántos usuarios usen ciertos subtítulos, y tampoco hay forma de "sugerir agregar

seleccionar la resolución en la que quieren ver las películas; en cambio, elige automáticamente una resolución basada en su velocidad de Internet. Para el usuario poco exigente, esto puede no representar un gran problema, pero muchos cinéfilos se preocupan por ver películas en alta definición y preferirían esperar a que una película de alta definición se descargue en una conexión lenta a Internet que verse obligados involuntariamente a ver algo en definición estándar o baja calidad.

En última instancia, el *streaming* es fundamentalmente diferente de la compra de libros electrónicos o artículos electrónicos en la medida en que los servicios de *streaming* solo te **prestan** el video para verlo: nunca tienes propiedad del video. Las consecuencias de esto van desde no poder descargar una película (excepto en determinadas aplicaciones de Netflix, solo reproducibles allí) para verla más tarde sin Internet, no poder tomar capturas de pantalla, no poder controlar la resolución/calidad, no poder agregar subtítulos personalizados o de afuera (o un doblaje así), etc. Si bien muchos de estos inconvenientes pueden ser invisibles o irrelevantes para la mayoría de la base de usuarios de Netflix, vale la pena reflexionar sobre las diferencias entre la situación de ver películas en plataformas de *streaming* y ver películas o leer libros a través de otros medios. En ningún otro lugar la manera de interactuar con los medios está tan restringida y circunscrita: los PDF de artículos y libros se pueden resaltar y anotar, con los DVD se pueden tomar capturas de pantalla, personalizarse o incluso copiarse (siempre que se pueda eludir la protección contra copia), etc. El equivalente literario de ver películas a través de servicios de transmisión no es comprar libros electrónicos ni acceder a ellos a través de un acceso institucional, sino más bien acceder a un préstamo digital del libro electrónico donde el libro electrónico está encerrado en una interfaz web con capacidades restringidas para copiar y pegar, descargar, hacer capturas de pantalla, etc. (como ocurre con algunos proveedores y plataformas de libros electrónicos).

Algunos de los problemas antes mencionados pueden parecer marginales o sin importancia (por ejemplo, no poder seleccionar la resolución), mientras que otros parecen más ilógicos y quizás más apremiantes (por ejemplo, no poder acceder a los subtítulos simplemente por no estar en el país correcto), pero el resultado final es que el producto que se ofrece se limita a (y, de hecho, está determinado por) la rentabilidad del producto (como muestra la cita que abre esta sección). Veremos en capítulos futuros que la piratería digital a menudo responde *directamente* a esto de manera clara, ofreciendo "productos" (entrecomillados porque la distribución pirata digital es generalmente gratuita, por lo que no necesariamente tiene sentido hablar de un producto como si fuera una mercancía intercambiada por dinero) que rectifican o al menos mejoran los problemas encontrados en los métodos de distribución legales.

**Amazon Prime Video**

Amazon Prime Video se encuentra entre las plataformas de *streaming* más grandes (en términos de cantidad de películas) en la actualidad.

---

subtítulos en cierto idioma". Pero a lo que me refiero con mi comentario de "postura política" es que es posible este acto de Netflix como un mensaje implícito de "Si resides en país X, deberías manejar el idioma o los idiomas de país X".

**Table 1 Different library and service characteristics**

| Service | Library size | Commissioned content (no.) | Commissioned content (%) | Geo reach | Specificity | Library ownership | Corporate position |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Netflix** | 5,699 | 1,495 | 26% | Global | General | Licensed/bespoke | Pure play |
| **Amazon Prime Video** | 19,067 | 196 | 1% | Global | General | Predominantly licensed | Corp complement |
| **Hulu** | 2,718 | 111 | 4% | Single territory | General | Predominantly owned IP | Corp extension |
| **Disney+** | 1,191 | 71 | 6% | Global | General | Predominantly owned IP | Corp extension |
| **Paramount+** | 1,223 | 52 | 4% | Global | General | Predominantly owned IP | Corp extension |
| **Apple TV+** | 52 | 41 | 79% | Global | General | Bespoke | Corp complement |
| **Stan (AU)** | 2,896 | 23 | 1% | Single territory | General | Predominantly licensed | Corp extension |
| **Acorn** | 353 | 0 | 0% | Multi-territory | Specific | Licensed | Corp extension |
| **Crunchyroll** | 1,082 | 0 | 0% | Global | Specific | Licensed | Pure play>corp extension |

Figura 18. Comparación de servicios de *streaming*[148]

Renombrada como Amazon Prime Video en 2018, los orígenes de Amazon Prime Video están en Amazon Unbox, una primitiva plataforma de descarga de videos lanzada por Amazon en Estados Unidos en septiembre de 2006. En los casi veinte años transcurridos desde su creación, ha crecido de forma masiva. Según Fortune Global 500 (una clasificación anual de las mayores empresas del mundo medidas por sus ingresos), Amazon (la empresa matriz de Amazon Prime Video) es la segunda mayor empresa del mundo, con $620,128,000 (dólares estadounidenses) de ingresos anuales en 2023.[149] La propia Amazon es varios años anterior a Amazon Prime Video, ya que comenzó en Bellevue (Washington, Estados Unidos) en 1994 como un mercado de libros en línea.

[148]Amanda D. Lotz, *Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand*, Polity Press, 2022, p. 10. Traducciones (propias) de las frases: *different library and service characteristics* = diferentes características de repositorios y servicios, *service* = servicio, *library size* = tamaño del repositorio, *commissioned content* = contenido encargado, *geo[graphical] reach* = alcance geográfico, *specificity* = especificad, *library ownership* = titularidad del repositorio, *corporate position* = posición empresarial, *global* = global, *single territory* = territorio único, *multi-territory* = multiterritorio, *general* = general, *specific* = específico, *(predominantly) licensed* = (predominantemente) bajo licencia, *bespoke* = particular, *owned IP [intellectual property]* = propiedad intelectual propia, *pure play* = la traducción literal sería "puro juego", pero se refiere a una empresa que se especializa en una sola cosa, *corp[oration] complement* = complemento de empresa, *corp[oration] extension* = extensión de la corporación.

[149]Amazon. *Fortune*. https://fortune.com/company/amazon-com. Actualizado el 29 de enero de 2025.

Figura 19. La historia de Amazon Prime Video[150]

A diferencia de Netflix, cuyo negocio principal (sobre todo ahora tras el cese definitivo del sistema de préstamo de DVD) es ofrecer películas y series de televisión en *streaming* (además de producir también algunas películas y series), Amazon tiene un modelo de negocio mucho más diversificado: Amazon Prime Video puede "permitirse" incurrir en pérdidas, ya que estas pueden cubrirse con flujos de ingresos procedentes de otras partes del negocio de Amazon.

Una consecuencia importante de este margen de maniobra financiera de Amazon Prime Video es que tiene bastante más libertad para asumir riesgos o invertir que sus competidores. Tomemos el caso de la entrada de Amazon Prime Video en el mercado indio en 2016:[151]

> La preferencia constante por los contenidos locales ha animado a las plataformas internacionales de *video on demand* que operan en la India a adquirir y encargar contenidos de forma agresiva. Amazon Prime Video ha invertido 300 millones de dólares en la producción de contenidos indios, **mucho más que los presupuestos de la mayoría de los canales de entretenimiento del país**. Ha cerrado acuerdos de licencia de contenidos con empresas locales como Dharma Productions y T-Series, obteniendo derechos exclusivos sobre películas de Bollywood y regionales. Se ha asociado con la mayoría de las principales productoras de Bollywood del país para ampliar su catálogo y encargar series originales.

Esta inversión "agresiva" en la creación de contenidos locales (es decir, indios) para el consumidor indio no surgió de la nada. Como la propia Tiwari afirma al principio del capítulo, "Según un informe de KPMG, la programación occidental tiene un minúsculo 0.5% de audiencia, frente al 60% de entretenimiento nacional en la televisión india (FICCI 2017)". [152] Tal vez las mordaces palabras de Andre Vltchek "Solo a los 'centros' como Londres, Nueva York o París se les permitió decidir y pre-masticar cómo la parte conquistada de la humanidad podría interactuar,

[150]Judit Pesudo Martínez y Jéssica Izquierdo Castillo, "Los gigantes tecnológicos conquistan el audiovisual. El caso de Amazon Prime Video", *Área Abierta* 21(3), 2021, p. 373.
[151]Ishita Tiwari, "Amazon Prime Video: A Platform Ecosphere", en Adrian Athique y Vibodh Parthasarathi (eds.), *Platform Capitalism in India*, Palgrave Macmillan Cham, 2020, pp. 95–96. Traducción propia. Citas en línea eliminadas. Énfasis mío.
[152]La cita complete de Tiwari es: FICCI. (2017). Frames Report 2017. Tomado de https://assets.kpmg.com/content/dam/kpmg/in/pdf/2017/04/FICCI-Frames-2017.pdf. FICCI es *Federation of Indian Chambers of Commerce and Industry* (Federación de Cámaras de Comercio e Industria de la India).

intelectualmente, cultural e ideológicamente" (citado en la nota al pie de página 137) ya no suenan tan descabelladas. En lugar de aceptar los resultados de las consultorías sobre las preferencias y tendencias de los espectadores, deberíamos pensar en cómo revolucionar la difusión de la cultura ahora que la época digital nos brinda la posibilidad de hacerlo. Un vistazo a un informe de consultoría similar revela la manera equivocada de enfocar el problema:[153]

> En la India no se hacen películas o programas de televisión que atraigan al resto del mundo en masa, por lo que acabamos dejando fuera a un enorme mercado de nuestro público. Más del 60% de los ingresos de Hollywood proceden de fuera de Estados Unidos. Solo el 10% de los ingresos de las películas indias proceden de fuera del país. Y el 95% de ese 10% procede de la diáspora india.
>
> Somos incapaces de llegar a todas las culturas y contar nuestras historias al mundo de una manera universalmente aceptable, entretenida y atractiva. Hay, por supuesto, excepciones a esta norma, como *Lunchbox*, *3 Idiots* o *Dangal*, que viajan bien, pero el número de películas y programas de televisión que han viajado por todo el mundo en las últimas 7 décadas y han atraído a espectadores de fuera de la diáspora se puede contar con los dedos de dos manos.
>
> A pesar de ser una de las culturas educativas más antiguas, hoy en día no tenemos derecho a ningún liderazgo mundial en el cine.

Enmarcado en términos puramente comerciales, la conclusión natural de este análisis es que las plataformas de *streaming* como Amazon Prime Video deberían especializarse en contenidos regionales en función de la región concreta en la que operen, con la justificación de que no hacerlo da lugar a una baja audiencia y participación. Pero, como ya se ha señalado, esta regionalización (precursora de la georrestricción, que es su aplicación técnica) no es en absoluto lógica si se contempla desde una perspectiva no comercial. Numerosos estudios ilustran el tremendo éxito del intercambio intercultural en el ámbito del cine y de otras artes.[154] Lo que los análisis comerciales como el mencionado siempre pasan por alto es el potencial de polinización cultural internacional que abre la época digital. No es que este potencial se pierda por ignorancia voluntaria, sino por simples preocupaciones comerciales: como afirma elocuentemente Torkil Lauesen,[155]

> En una economía capitalista, la relación entre producción y consumo se invierte…En una economía de mercado basada en el intercambio privado, las necesidades humanas solo son válidas si están respaldadas por el poder adquisitivo…**Nada se produce sin una expectativa de venta y cualquier cosa se producirá si puede venderse.** Puede haber manos ociosas y recursos infrautilizados por un lado, y una necesidad urgente de alimentos, ropa y cobijo por otro, y sin embargo no existirá la posibilidad de que estas necesidades lleguen a satisfacerse.

---

[153]FICCI y E&Y, Re-imagining India's M&E sector. p. 94.
http://producersguildindia.com/Pdf/ME_Ficci_Low%20res_lock.pdf

[154]No es de extrañar que gran parte de este intercambio intercultural fuera fomentado y facilitado por el mundo no capitalista. El libro de Masha Salazkina *World Socialist Cinema: Alliances, Affinities, and Solidarities in the Global Cold War* (University of California Press, 2023) ofrece una buena introducción a algunos de los circuitos cinematográficos transnacionales fuera del occidente capitalista, mostrando resultados muy exitosos tanto en términos de participación de los consumidores como de futura colaboración transnacional en proyectos artísticos.

[155]Torkil Lauesen, *The Long Transition Towards Socialism and the End of Capitalism*, Iskra Books, 2024. pp. 30–31. Traducción propia. Énfasis mío.

Aunque Lauesen se refiere aquí a la producción de mercancías, podemos extender su argumento a la distribución digital de películas. Amazon Prime Video llegó a la conclusión de que la regionalización es una estrategia lucrativa desde el punto de vista financiero basándose en una investigación de consultoría que afirmaba el bajo compromiso con los contenidos no regionales (en el caso de la India). Dicha investigación nunca especificó el verdadero origen de ese "bajo compromiso" ni se molestó siquiera en diferenciarlo de lo que podría ser diciendo en términos más económicos (falta de poder adquisitivo o falta de ingresos generados por contenidos no regionales), pero lo más importante es que la investigación pasa por alto de forma miope la importantísima cuestión de que la distribución de películas (o, de hecho, la distribución de *cualquier* forma de arte) no es un proceso políticamente neutral. Como comenta el politólogo estadounidense Michael Parenti en el caso de la distribución de películas de izquierda en Estados Unidos,[156]

> Se hacen cientos de películas que nunca ven la luz. Pueden estar totalmente financiadas, pero **no consiguen distribuirse porque los estudios deciden que carecen de "viabilidad comercial"** o, con menos frecuencia, por el controvertido contenido político de la película. A veces es una combinación de ambas cosas, ya que los estudios tienden a equiparar la controversia política con la falta de atractivo comercial. Las grandes distribuidoras manifiestan "una reticencia a apoyar películas que tratan temas controvertidos, debido a ideas preconcebidas sobre qué tipo de temática genera beneficios".[157]

Y, más adelante, describiendo el caso de una película en particular,[158]

> Otro ejemplo es *Salvador* (1986), un drama desgarrador sobre la represión terrorista contrarrevolucionaria apoyada por Estados Unidos en El Salvador. **Esta película fue rechazada por todos los grandes estudios de Hollywood** y descrita por uno de ellos como "una obra odiosa". [159] Un rechazo tan vehemente tiene menos que ver con consideraciones de mercado que con convicciones políticas. La película fue finalmente financiada por inversores británicos y mexicanos y se le concedió una **distribución muy limitada**. ¿Era realmente el público el que no estaba interesado en ver Salvador o **eran los estudios los que no estaban interesados en proyectarla por razones ideológicas**? La película era apasionante, llena de acción y suspense, justo lo que supuestamente quiere el público. Pero como no tenía la política adecuada, los estudios la rechazaron. Esto sugiere que **la industria del entretenimiento no se limita a "dar a la gente lo que quiere", sino que también se ocupa de dar forma a esos deseos**.
>
> Es engañoso decir que las películas disidentes no logran llegar a una audiencia masiva cuando, en realidad, **la distribución mínima y la publicidad limitada que reciben las mantienen alejadas de las audiencias masivas**. Tienen que confiar en el boca a boca [*word of mouth*] y en las críticas—que a menudo son políticamente hostiles. Esto contrasta marcadamente con las campañas publicitarias multimillonarias que ayudan a crear mercados masivos para las supuestamente inherentemente "películas de mercado masivo" [*mass-market films*]. Si una película de *Rambo* tiene un mercado masivo "natural", ¿por qué es necesario gastar 20 millones de dólares en publicidad que pretende *crear* una audiencia masiva?
>
> En resumen, **no se trata simplemente de que la demanda cree oferta**. A menudo ocurre al revés: **la oferta crea la demanda**. La primera condición necesaria para todo consumo es la accesibilidad al producto. Ya sean

---

[156]Michael Parenti, *Make-Believe Media: The Politics of Entertainment*, St. Martin's Press, 1992, p. 183. Traducción propia. Énfasis mío.

[157]La cita completa de Parenti para esta cita es: Philip Davies, "A Growing Independence," en Philip Davies y Brian Neve (eds.), *Cinema, Politics and Society in America*, St. Martin's Press, 1981, p. 132.

[158]Michael Parenti, op. cit., pp. 198–199. Énfasis mío.

[159]La cita completa de Parenti para esta cita es: Prairie Miller, reseña de *Salvador* en *Daily World*, 18 de marzo de 1986.

> películas, programas de televisión, o refrescos, **el consumo dependerá en gran parte de qué tan bien distribuido esté el producto**. Los programas de televisión en horario de máxima audiencia [*prime-time*], junto con las películas que se estrenan en todos los centros comerciales de Estados Unidos, ganan grandes audiencias no porque haya una ola espontánea de demanda popular que los lleve a la cima, sino porque hay "mucha presión consciente *desde* arriba". [160]

Aunque el libro de Parenti fue escrito en 1992, poco antes de la época digital y mucho antes de la época del *streaming* (de hecho, *Salvador* está ahora disponible en Amazon Prime Video y en un gran número de países), el punto general sobre la oferta que crea demanda sigue siendo relevante. ¿Es cierto que "somos incapaces de llegar a otras culturas y contar nuestras historias al mundo", o sería más acertada una reformulación como "no estamos dispuestos a ir más allá de los fines comerciales para llegar a otras culturas y contar nuestras historias al mundo"?

Nos hemos desviado un poco de la idea original de este subcapítulo, que pretende ser un análisis crítico de Amazon Prime Video, destacando sus lagunas (que más adelante veremos que la piratería digital llena). Las citas anteriores pueden llevar al lector a pensar que estamos afirmando que Amazon Prime Video censura activamente las películas de izquierda, pero esta no es la afirmación principal. La afirmación principal es que las estrategias de Amazon Prime Video están (sin sorpresa) motivadas **y también limitadas** por intereses comerciales: por lo tanto, si la investigación de mercado [*market research*] concluye que la regionalización (es decir, mostrar contenido producido localmente en lugar de contenido internacional) es lucrativa, esta es la estrategia que se adopta. Y, de hecho, es la estrategia dominante de Amazon Prime Video, no solo en la India: Amazon Prime Italia alberga un gran número de películas italianas no disponibles en otros países, Amazon Prime Francia opera de forma similar y así sucesivamente. Conviene recordar que la georrestricción y la localización no solo son estrategias que las plataformas de *streaming* justifican con estudios de mercado de consultoría (alegando que el público "desea" tal situación), sino que también son lucrativas desde el punto de vista financiero:[161]

> La georrestricción y la gestión de derechos digitales [DRM—*digital rights management*—en inglés] son medios técnicos **utilizados por los agentes del mercado para conseguir territorialidades que puedan maximizar sus beneficios**. Estas territorialidades no sustituyen a las geografías políticas existentes, como las fronteras estatales, sino que las complementan y a menudo se correlacionan con ellas. Como se ha argumentado anteriormente, **las territorialidades de los mercados de la información necesitan la protección reguladora que puede ofrecerse confinando la difusión de información (supuestamente sin fronteras) a los límites físicos de determinadas jurisdicciones**.

También hay que señalar que no todas las decisiones que acaban perjudicando al usuario (por ejemplo, la georrestricción) necesariamente tienen una motivación económica. En el caso de la georrestricción, a las plataformas de *streaming* les resulta más caro negociar acuerdos de licencias y derechos para películas en varios países, ya que se trata de un proceso complicado en el que intervienen estudios, distribuidores, productores y otros agentes implicados (recordemos de nuevo

---

[160]La cita completa de Parenti para esta cita es: John Stevenson y Jeremy Turner (eds.), *The Shattering Screen*, No. 1, 1984 (Chicago).

[161]Cameran Ashraf y Luis Felipe Álvarez León, "The Logics and Territorialities of Geoblocking", en Ramon Lobato y James Meese (eds.), *Geoblocking and Global Video Culture*, Institute of Network Cultures, 2016, p. 50. Traducción propia. Énfasis mío.

la Figura 12). Pero esas restricciones de licencias suelen ser más laxas o incluso inexistentes en el caso de los subtítulos. Siguiendo esta lógica, no debería haber ningún problema en que existiera un "catálogo universal" de subtítulos, aunque no existiera un catálogo universal (es decir, independiente del país) de películas en las bases de datos de las plataformas de *streaming*. Pero ese catálogo universal de subtítulos no existe: [162]

> ...desde finales de 2014, el acceso al catálogo estadounidense de Netflix ha sido un tema de discusión popular en los foros de internet brasileños. Hay dos motivaciones principales para acceder al servicio Netflix estadounidense. En primer lugar, Netflix Brasil tiene un catálogo limitado: la versión estadounidense ofrece muchos más contenidos, mientras que la versión local suele ofrecer muchos contenidos que ya se han proyectado ampliamente en Brasil. En segundo lugar, **los subtítulos de Netflix solo están disponibles en portugués; no hay subtítulos en inglés, como en el servicio Netflix estadounidense.** Esto es una fuente de decepción para los muchos estudiantes brasileños que utilizan los subtítulos para practicar sus conocimientos de inglés. Naturalmente, prefieren el servicio estadounidense.

Aunque el ejemplo anterior se refiere a Netflix, lo mismo ocurre en Amazon Prime Video: la misma película en Amazon Prime Video Alemania y Amazon Prime Video Estados Unidos (por poner un ejemplo) solo tendrá subtítulos disponibles (a veces incluso incrustados, es decir, que no se pueden desactivar) en el idioma local (alemán e inglés, respectivamente, en este caso).[163] Este descuido ignora la realidad de un mundo globalizado en el que los hablantes multilingües viven en distintos países, hablan distintas lenguas, y desean poder ver contenidos con subtítulos en su propio idioma y no necesariamente en el del país en el que residen.

En el subcapítulo "Do Audiences Actually Want Local Content (on Netflix)?" ("¿Quiere realmente el público contenido local (en Netflix)?") el investigador australiano Ramon Lobato aborda la cuestión de la regionalización en el caso de Netflix, preguntándose si el catálogo de Netflix, abrumadoramente dominado por producciones estadounidenses, refleja o no los intereses de los usuarios globales. Aunque centrándose en Netflix y no en Amazon Prime Video, se pueden extraer conclusiones similares: aunque la pregunta "¿qué quiere el público?" es difícil de responder precisamente por su inseparabilidad de los factores de economía política capitalista antes mencionados, está claro que las plataformas de *streaming* como Netflix y Amazon Prime Video capitalizan las normas culturales preexistentes y la publicidad preexistente para encontrar un lugar en el mercado que optimice su retorno de la inversión (en lugar de acabar con la georrestricción e implementar un catálogo universal en todos los territorios, un experimento que sin duda arrojaría resultados interesantes aparte de ser verdaderamente democrático).

De hecho, no sería razonable esperar que una empresa en el capitalismo actuara de *otra* manera, pero hay un punto detrás de afirmar lo obvio aquí: **el mundo no tiene por qué ser así.** Mientras

---

[162]Vanessa Mendes Moreira De Sa, "Brazil: Netflix, VPNs and the 'paying' pirates" en Ramon Lobato y James Meese (eds.), op. cit., p. 164. Traducción propia. Énfasis mío.

[163]Aunque no es lo suficientemente notable como para merecer una discusión extensa, a modo de ejemplo (para que el lector no piense que aquí se están inventando ejemplos de la nada), tomemos la película turco-alemana *Auf der anderen Seite* (2006, dir. Fatih Akın) como ejemplo. La película está en inglés, alemán y turco: la versión de Amazon Prime Video Alemania tiene subtítulos incrustados [*hardcoded*] en alemán para las partes en turco e inglés (innecesarios para quienes hablan inglés también), mientras que la versión de Amazon Prime Video Estados Unidos tiene subtítulos opcionales [*softcoded*] en inglés para las partes en alemán y turco.

que la revolución socialista puede parecer un sueño lejano, las barreras capitalistas al intercambio cultural internacional pueden desmantelarse aquí y ahora con las herramientas tecnológicas actuales. Aquí brilla la tendencia anticapitalista latente de la piratería digital sin fines de lucro, que se explorará a fondo en el capítulo siguiente.

## 2. La distribución ilegal

Desde los primeros tiempos de la reproducción y el intercambio de productos del conocimiento de la cultura, la cuestión de la distribución ha sido un tanto ambigua. ¿Se reservan los creadores de obras creativas el derecho exclusivo de distribuirlas a terceros? ¿Qué ocurre después de su muerte? ¿Qué ocurre con quienes simplemente contribuyen a la reproducción en lugar de la creación: tienen algún derecho de distribución? Los distintos países han desarrollado diferentes normas y leyes para sistematizar y regular estas cuestiones bajo el amplio paraguas de la legislación sobre derechos de autor y propiedad intelectual. La historia de esta evolución queda fuera del alcance de esta tesis, pero merece la pena mencionar un episodio histórico en el que se debatieron y resolvieron estas cuestiones.

Uno de los primeros casos de reproducción ilegal procede de un relato de 1532 en el que el abad irlandés Columba (521–597)—conocido como Columcille en irlandés—se enzarza en una disputa con Finnian de Clonard (470–549) por la copia de un libro en posesión de Finnian.[164] En 561 d.C., Columba tomó prestado un salterio (posiblemente el Psalterium Gallicanum de Jerónimo de Estridón, que el propio Finnian había copiado en Roma[165]) y—sin que Finnian lo supiera—hizo una copia manuscrita del mismo en la iglesia de Dromin (condado de Louth) a la luz de una vela. Finnian descubrió este acto justo cuando Columba terminaba su copia y exigió que le fuera entregada. Columba no estuvo de acuerdo y propuso llevar el asunto ante Diarmait mac Cerbaill, entonces Gran Rey de Irlanda, a lo que Finnian accedió. Diarmait falló a favor de Finnian, declarando: "A cada vaca su ternero, a cada libro su libro-niño. El libro-niño pertenece a Finnian".[166] A pesar de la derrota legal, merece la pena recordar los enardecedores argumentos de Columba:[167]

> La demanda de mi amigo pretende aplicar una ley desgastada a una nueva realidad. Los libros son diferentes a otros bienes muebles (posesiones) y la ley debería reconocerlo. **Los hombres cultos como nosotros, que**

[164] *Betha Colaim Chille* (1532) de Mánas Ó Domhnaill, traducido al inglés como *Life of Columcille* (University of Illinois, 1918) por Andrew O'Kelleher y Gertrude Schoepperle. El historiador irlandés Fergus Kelly (n. 1944) postula que esta historia sobre Columba "es muy probable que sea ficticia" (*A Guide to Early Irish Law*, Dublin Institute for Advance Studies, 1988, p. 240), dado que **no** parece haber relatos de la historia anteriores a 1532, ausencia más notable en la biografía de Columba escrita hacia 700 por Adomnán (624–704), *Vita Sanctae Columba*. (El 14 de octubre de 2024, Kelly me reafirmó su opinión a través de correspondencia personal por correo electrónico, notando que "Es probable…que tanto Ó Domhnaill como Céitinn tuvieran acceso a fuentes que Adomnán, muchos siglos antes, desconocía." Traducción mía del inglés.) No obstante, se han perdido muchos manuscritos tempranos que podrían haber aportado más pruebas corroborantes—quizás el más notable sea el citado por Geoffrey Keating (1569–1644) en su *Foras Feasa ar Éirinn* de 1634 (traducido al inglés en cuatro volúmenes como *The History of Ireland* (The Irish Texts Society, 1902, 1908, 1908, 1914) por David Comyn y Patrick Stephen Dinneen): *Leabhar Dubh Molaga* [*Libro negro de [San] Molaga*], citado por Keating como fuente de esta anécdota (*The History of Ireland*, volumen III, p. 89).

[165] Carel Helder, "O, daar heb ik nog wel een leuk verhaal bij" ["Oh, tengo una linda historia sobre eso"], *de Volkskrant*, 25 de abril de 2014. https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/o-daar-heb-ik-nog-wel-een-leuk-verhaal-bij~b489ee77

[166] En irlandés: *'le gach boin a boinin' .i. a laogh 7 'le gach lebhur a leabrán,' '7 da reír sin, is le Finden an leabur do scrib tusa, a C. C.'*. Tomado de *Betha Colaim Chille/Life of Columcille* (O'Kelleher, Andrew & Schoepperle, Gertrude, eds., Universidad de Illinois, 1918), p. 178. Traducción mía (desde la traducción al inglés).

[167] Ray Corrigan, *Digital Decision Making: Back to the Future* (Springer, 2007), pp. 4–5. Traducción propia del inglés. (Corrigan ha traducido el texto citado aquí del irlandés al inglés.) Énfasis mío.

**hemos recibido una nueva herencia de conocimiento a través de los libros, tenemos la obligación de difundir ese conocimiento, copiando y distribuyendo esos libros por todas partes.** No he agotado el libro de Finnian copiándolo. Él sigue teniendo el original y ese original no ha empeorado por haberlo copiado. Tampoco ha perdido valor porque lo haya transcrito. El conocimiento de los libros debería estar a disposición de cualquiera que quiera leerlos y tenga las habilidades o sea digno de hacerlo, y es un error ocultar ese conocimiento o intentar extinguir las cosas divinas que contienen los libros. **Es un error intentar impedirme a mí o a cualquier otra persona que lo copie o lo lea o que haga múltiples copias para dispersarlas por toda la tierra.** En conclusión, sostengo que me estaba permitido copiar el libro porque, aunque me beneficié del duro trabajo que supuso la transcripción, no obtuve ningún beneficio mundano del proceso, actué por el bien de la sociedad en general y ni Finnian ni su libro resultaron perjudicados.

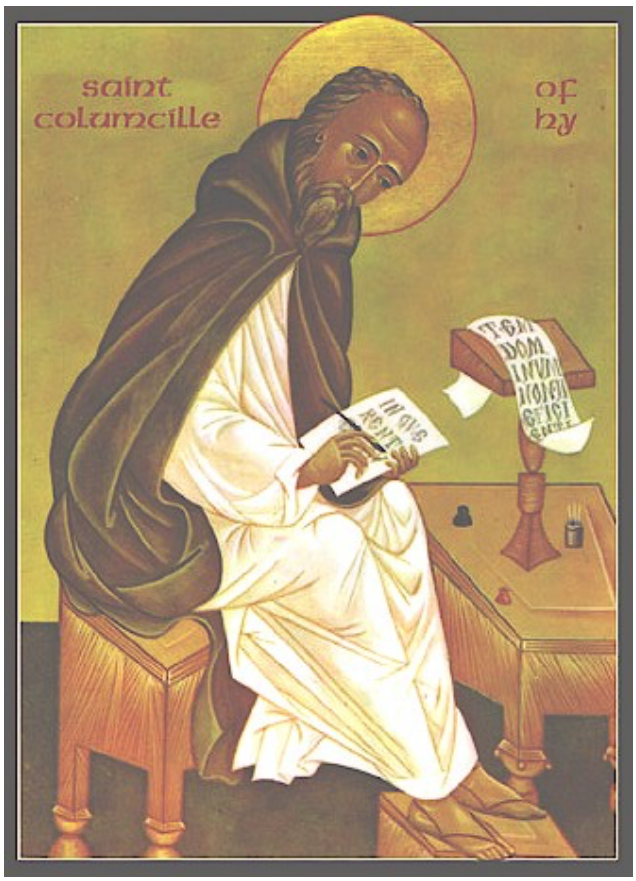


Figura 20. San Columba de Iona[168]

¿Se puede considerar a Columba el primer pirata? Tal vez sí: Alexandra Elbakyan se inspiró lo suficiente en él como para dedicarle una página informativa en Sci-Hub en 2016.[169] Sus argumentos, de casi 1500 años de antigüedad, siguen siendo sorprendentemente relevantes para los debates y controversias modernos sobre los derechos de autor, la propiedad intelectual, la distribución de libros (y películas) y la piratería digital.

[168]Pintor y fecha no conocidos. Fuente de la imagen: https://bookbindersmuseum.org/patron-saints-of-bookbinding
[169]Elbakyan, Alexandra. "The Saint Pirate Columba." 3 de diciembre de 2016. https://sci-hub.se/saint-pirate-columba

Mientras que en el capítulo anterior se analizaba de forma crítica el funcionamiento actual y la historia reciente de la distribución **legal** de libros y películas, poniendo de relieve las lagunas que llena la piratería digital, en este capítulo se analizará la distribución **ilegal** de forma similar, examinando el funcionamiento interno de organizaciones y plataformas piratas concretas para subrayar las lógicas enormemente diferentes que sustentan la distribución ilegal y la diferencian de la legal.

Aunque la piratería física (sin fines de lucro) posiblemente tiene una historia de casi 1,500 años, la piratería digital obviamente es un fenómeno mucho más reciente. No es necesario cubrir toda la historia de ella (o siquiera la historia de ella en tiempos recientes) en la misma forma que hicimos con la industria editorial y la industria de distribución cinematográfica—para los interesados, existen estudios sobre eso[170]—pero la conclusión general es que la piratería digital juega un papel dialéctico junto a (o en contra de) la distribución legal: mientras que la tecnología (el advenimiento de la época digital) presentó un desafío para la distribución legal, poniendo en peligro su relevancia y amenazando con dejar obsoletos algunos de sus trabajos, fue una bendición para la distribución ilegal, abriendo posibilidades nunca antes imaginadas.

Seguiremos a analizar plataformas específicas sin fines de lucro de piratería digital. Los casos de estudio varían significativamente en el caso de la piratería de obras literarias y la piratería de películas por una serie de razones, quizás la principal de ellas las meras limitaciones de espacio: la piratería de obras literarias implica archivos electrónicos con tamaños que suelen oscilar entre unos pocos kilobytes y unos pocos megabytes en la mayoría de los casos, pudiendo llegar a un gigabyte en casos extremos de escaneos de muy alta calidad, mientras que la piratería de películas implica archivos electrónicos que oscilan entre varios cientos de megabytes y decenas de gigabytes, llegando a veces a los cien gigabytes como sucede con los discos Blu-ray Ultra HD de triple capa sin comprimir. Dado que tanto el almacenamiento digital como el ancho de banda [*bandwidth*] cuestan dinero, es mucho más fácil y barato alojar grandes repositorios piratas digitales centralizados de literatura que de películas, por no hablar del lado "consumidor" de la ecuación: la mayoría de los usuarios de contenidos piratas no disponen de decenas de gigabytes para descargar una sola película. En consecuencia, quedará claro que la estructura y organización de las plataformas de piratería cinematográfica y literaria difieren significativamente; sin embargo, persisten similitudes clave que las unifican en el amplio alcance teórico de esta tesis.

### A. Piratería de literatura

Como vimos en el capítulo inicial, la literatura puede dividirse (a grandes rasgos) en 'académica' y 'no académica' (o popular), y esta tesis se centrará en gran medida en la literatura académica y su distribución (legal e ilegal). Los estudios de caso de Elsevier y JSTOR sirvieron para demostrar que, incluso a pesar de los motivos no lucrativos y las mejores intenciones (en el caso de JSTOR), sigue habiendo serios obstáculos para un verdadero acceso abierto, como quedó patente en la

[170]Véase, por ejemplo: Nathan Fisk, *Understanding Online Piracy: The Truth about Illegal File Sharing* (Praeger, 2009); Balázs Bodó, "Coda: A Short History of Book Piracy" en Joe Karaganis (ed.), *Media Piracy in Emerging Economies* (Social Science Research Council, 2011); Steven Caldwell Brown y Thomas J. Holt, *Digital Piracy: A Global, Multidisciplinary Account* (Routledge, 2018).

persecución de Aaron Swartz por parte de JSTOR. Aunque en el capítulo inicial se mencionaban algunos 'contraataques' organizados al problema de la falta de acceso a la literatura académica (tanto artículos como libros), en este capítulo se desarrollarán más esos puntos, analizando en profundidad dos plataformas concretas, examinando su génesis y evolución y mostrando las formas en que responden a los problemas latentes en los métodos legales de distribución.

Como se menciona en la introducción de este capítulo, la distribución electrónica de literatura no presenta los mismos retos que la distribución electrónica de películas en términos de espacio de almacenamiento, lo que permite centralizar más fácilmente (o más baratamente, mejor dicho) la distribución pirata de literatura, pero eso no significa que sea una cuestión sencilla.

Una diferencia importante entre la distribución ilegal de literatura y la de películas radica en el acceso que tiene la gente ordinaria al material. En el caso de las películas, la gente ordinaria no suele tener acceso a las copias *master* (es decir, copias digitales totalmente descomprimidas en ProRes u otros formatos profesionales para películas realizadas en la época digital, o cintas de película en 16mm, 35mm u otros formatos analógicos profesionales para películas realizadas en la época predigital). Esto no supone un problema para los piratas de películas **si** (y *solo* si) existe una edición de *home video* (es decir, VHS, DVD, Blu-ray, *streaming*, etc.) de la película de la que se puede copiar. Esto significa que la calidad de la copia pirata está limitada a la calidad de la copia de venta al público (que casi siempre es una versión comprimida del *master* original diseñado para uso doméstico: los programadores de festivales de cine y otros profesionales del cine suelen tener acceso a materiales de mayor calidad y a veces incluso a los *masters* originales), pero esto no suele suponer un problema. Sin embargo, hay muchas películas (sobre todo las más antiguas) que nunca llegaron a estrenarse en *home video*; quizás solo se proyectaron en cines cuando se estrenaron, quizás solo se emitieron por televisión, o quizás **sí** se estrenaron en *home video* en su momento, pero el distribuidor quebró y ya no quedan copias del VHS/DVD/etc. en circulación (comercialmente o en bibliotecas institucionales). Cualquiera de estos tres escenarios (entre otros que no se mencionan) conducen a la incapacidad de los piratas cinematográficos de hacer algo para distribuir dichas películas: solo aquellos que tienen acceso a los materiales originales tienen la capacidad de distribuirlos. Afortunadamente, esto es mucho menos frecuente en el caso de la literatura: el libro impreso (o el libro electrónico de venta al público, en el caso de los libros publicados electrónicamente en la época digital) **es** la copia *master* de la obra, y los usuarios ordinarios suelen tener acceso a ella, lo que permite la piratería literaria a una escala mucho mayor (en otras palabras, un porcentaje mayor de la cantidad total de libros publicados son teóricamente susceptibles de ser introducidos en la circulación pirata que la cantidad total de películas realizadas). Naturalmente, las editoriales desaparecen y los libros pueden agotarse y—en casos extremos—incluso perderse definitivamente si desaparecen tanto de los mercados comerciales como de las bibliotecas institucionales (aunque muchos países tienen leyes que obligan a los autores a entregar copias de los libros a la biblioteca nacional del país respectivo para su salvaguarda), pero en la mayoría de los casos, alguien que desee piratear un libro (no descargar un libro pirata, sino introducir un libro digital o digitalizado en la circulación pirata) puede hacerlo, si cuenta con los materiales adecuados (dinero, escáner, software de eliminación de protección digital, etc.). Esta es una consecuencia importante para nuestro análisis en este capítulo, y afectará a la forma en que discutimos y analizamos las plataformas de piratería literaria.

## Library Genesis

> LibGen y sus sitios espejo [*mirror sites*] infringen los derechos de autor de cientos de miles de obras, lo que podría socavar el mercado de esas obras. Pero también **responden a fallas claras (y a veces no tan claras) del mercado**, donde las obras no están disponibles o son inasequibles, y desempeñan un papel en la expansión del acceso global a las obras científicas y académicas.[171]

Library Genesis (a veces abreviado LibGen) es una de las bibliotecas fantasma [*shadow libraries*] más grandes del mundo.[172] Fundada por un grupo anónimo de académicos rusos en 2008,[173] ahora tiene varios millones de libros, así como artículos científicos y revistas; la colección crece constantemente debido a la capacidad de cualquier persona para subir (hay reglas de subida, así como la moderación en nuevas subidas, sin embargo). Un aficionado lo definió como "uno de los mayores inventos desde la imprenta de Gutenberg".[174] La historia de la génesis de Library Genesis no puede entenderse adecuadamente sin comprender la singular postura de la Unión Soviética ante las leyes de derechos de autor y propiedad intelectual,[175] los turbulentos años política y económicamente posteriores al colapso de la Unión Soviética en 1991 y la relativa falta de acceso a la literatura académica internacional tanto en el (ex) segundo mundo[176] como en el tercer mundo (hace varios décadas aún más que ahora en la época de Internet).[177] Pero lo que más nos interesa

---

[171]Joe Karaganis (ed.), *Shadow Libraries: Access to Knowledge in Global Higher Education*, The MIT Press, 2018, p. 53. Traducción propia. Énfasis mío.

[172]El término *shadow library* parece provenir del economista húngaro Balázs Bodó (n. 1975) en "Central and Eastern Europeans in Pirate Libraries", *Visegrad Insight* 1 (7), 2015, pp. 98–102. La frase "recopilaciones ilegales de textos que operan en la sombra" (traducción propia) explica la lógica del modificador "sombra". La proveniencia del término "biblioteca fantasma" no se conoce, pero así está en la página de Wikipedia en español que corresponde a la página de Wikipedia en inglés de *shadow library*.

[173]Joe Karaganis (ed.), op. cit., p. 27.

[174]Mensaje de 12 mayo 2020 del usuario jacko66 en el hilo "Thank you, LG!" en los foros de Library Genesis. https://forum.mhut.org/viewtopic.php?p=136967#p136967

[175]Véase, por ejemplo, William B. Simons, "The U.S.S.R. As a Member of the Universal Copyright Convention: Will It Really Be As Bad As All That?" *The International Lawyer*, Vol. 8, No. 4 (octubre de 1974), pp. 780–821 para un análisis de los derechos de autor en la Unión Soviética hasta 1973, cuando se adhirió a la Convención Universal sobre Derecho de Autor (adoptada en Ginebra en 1952). También véase William Scott Goldman, "Berne-ing the Soviet Copyright Codes: Will the U.S.S.R. Alter Its Copyright Laws to Comply with the Berne Convention?" *Penn State International Law Review*, Vol. 8, No. 3 (1990), pp. 395–414 para un análisis de los derechos de autor en la Unión Soviética tardía.

[176]Uso "segundo mundo" para referirme a los países socialistas (actualmente China, Cuba, Laos, la República Popular Democrática de Corea y Vietnam), y con "(ex)" incluyendo la Unión Soviética, Yugoslavia, Albania, el bloque del Este, etc.

[177]Para ser claro, no estoy diciendo aquí que la literatura académica occidental no se lea en el tercer mundo. Más bien, lo más probable es que ocurra lo contrario: la academia occidental a menudo puede ser bastante insular, mientras que la academia del tercer mundo a menudo está bastante influenciada por la literatura académica occidental (mi experiencia personal en la UNAM refleja esto). Lo que estoy diciendo aquí es que grandes partes del tercer mundo tienen bibliotecas con menos fondos que las bibliotecas de los países del primer mundo (así como menos bibliotecas en general), universidades con presupuestos más pequeños, falta de cierta infraestructura (como el préstamo interbibliotecario internacional) y, en general, un acceso menos fácil o inmediato a la producción intelectual que viene de otros países (no solo de los países del primer mundo). (Muchas editoriales solo atienden a clientes en sus países de origen, por ejemplo.) La hegemonía cultural del imperialismo (¿tal vez irónicamente?) mitiga este problema en el caso de la accesibilidad de la literatura académica del primer mundo en ciertos países del tercer mundo (por experiencia personal, me parece que Slavoj Žižek y Zygmunt Bauman podrían ser incluso más populares en las facultades de humanidades de las universidades mexicanas que en la academia de sus países de origen), pero el problema es más

no es la historia de Library Genesis (o de las bibliotecas fantasma en general), sino su mecánica interna, que explica cómo funciona precisamente para llenar los vacíos y lagunas de sus homólogos legales (la industria editorial, analizada en el capítulo anterior).[178]

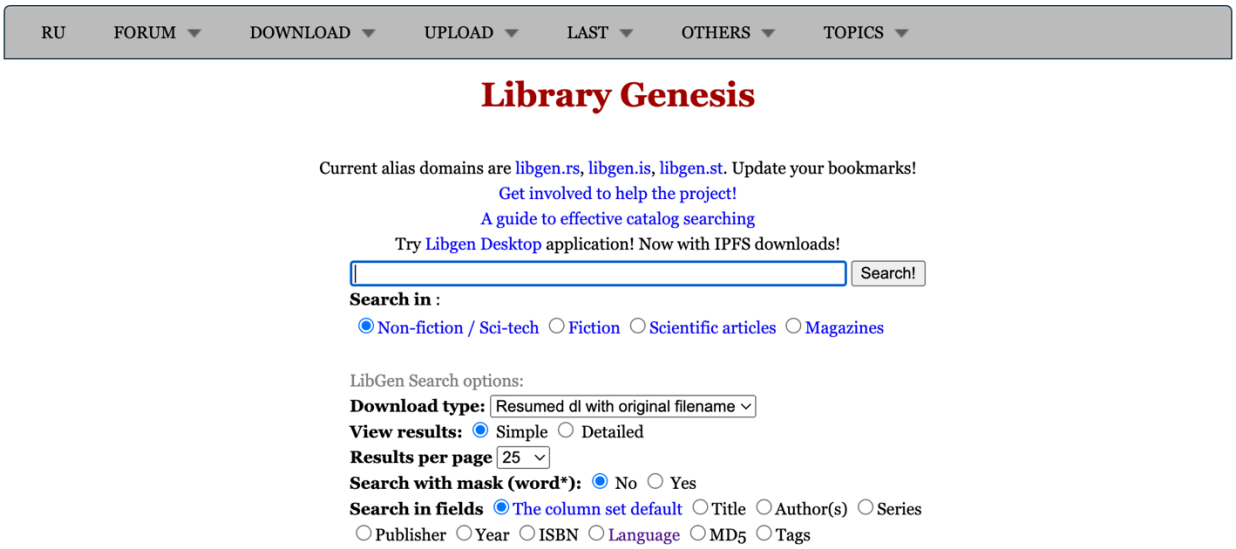


Figura 21. La página principal de Library Genesis (libgen.is). Hacer clic en **RU** en la esquina superior izquierda cambia la interfaz del inglés al ruso.

Como punto de partida, aquí está "The Code of Library Genesis" ("El código de Library Genesis"), publicado por uno de los administradores el 11 de marzo de 2010:[179]

> **1. Objetivos, prioridades y afiliación de L[ibrary] G[enesis]**
>
> 1.1. Recopilación, sistematización y distribución de literatura científica, técnica y educativa de forma libre y gratuita.
> 1.2. L[ibrary] G[enesis] está hecho por el pueblo y pertenece al pueblo.
> 1.3. Los objetivos son crear y mejorar, evitando estados incontrolables, con la mente constructiva para ayudar a la sociedad a superar barreras. El objetivo no es destruir nada.
> 1.4. Los objetivos de la comunidad prevalecen sobre los objetivos de sus miembros.
> 1.5. La supervivencia de L[ibrary] G[enesis] es una prioridad.

---

grave en el caso del *cross-pollination* ("intercambio") académica (y cultural) intercontinental dentro del tercer mundo. Por ejemplo, aunque los libros y artículos académicos en inglés son ampliamente leídos en las universidades mexicanas, la gran mayoría proviene de Estados Unidos (y ocasionalmente de Canadá, Reino Unido, Australia y Nueva Zelanda) pero casi nunca de India, Sudáfrica, Kenia, Guyana, etc., donde la mayor parte de la producción académica también está en inglés. El objetivo de este excurso es simplemente decir que es comprensible que surjan bibliotecas fantasma en lugares con acceso asimétrico a la literatura académica global en lugar de en países del primer mundo donde—a pesar de la miopía y el chovinismo cultural—el envío [*shipping*] internacional, las bibliotecas préstamo interbibliotecario internacional y otros recursos hacen posible el acceso a la literatura global si existe un deseo adecuado de ello.

[178]El capítulo de Balázs Bodó "The Genesis of Library Genesis: The Birth of a Global Scholarly Shadow Library", pp. 25–51 de Joe Karaganis (ed.), op. cit., ofrece una excelente historia de Library Genesis.

[179]"Sitemap: downloads, services, manuals, FAQ", Library Genesis: Miner's Hut, 11 de marzo de 2010. https://forum.mhut.org/viewtopic.php?p=9000. Traducción propia.

**2. Prohibiciones**

2.1. Lucro.
2.2. Revelación o intercambio de información personal, revelación de credenciales de acceso u otros datos identificativos.
2.3. Transferencia de activos explícitamente afiliados a L[ibrary] G[enesis], divulgación de datos críticos de LG, su destrucción o modificación del acceso a los mismos, divulgación en nombre de la comunidad de L[ibrary] G[enesis] por personas distintas del Consejo de Administración.
2.4. Actividades que difamen los principios de L[ibrary] G[enesis], información intencionadamente engañosa y actividades directamente dirigidas a la destrucción en el sentido más amplio.
2.5. Individualismo en la toma de decisiones (viola el principio fundamental de colectividad de Library Genesis, lo que conduce a un tipo de sistema completamente diferente: centralizado, cerrado y, en consecuencia, no autoorganizado, y a una dinámica radicalmente distinta).
2.6. Usurpación de poder, acceso o desarrollos bajo los auspicios de L[ibrary] G[enesis], uso indebido de los recursos de L[ibrary] G[enesis], manipulación de la comunidad comprometida con L[ibrary] G[enesis], engaño de la misma, sustitución de objetivos, prioridades, afiliación, falsificación de la historia.
2.7. Cometer acciones basadas en opiniones con un razonamiento científico insuficiente.

Aquí—antes incluso de entrar en nuestro análisis—ya podemos ver indicios de las tendencias anticapitalistas de esta importante plataforma pirata: la prohibición del lucro, la creación y propiedad colectivas, etc. La ausencia de fines de lucro es quizás (¡de forma tautológica!) lo que más obviamente diferencia la piratería digital (sin fines de lucro) de su contrapartida legal (la industria editorial), pero Library Genesis va mucho más allá.

Recordemos la discusión sobre las marcas de agua digitales del capítulo anterior: las editoriales utilizan marcas de agua visibles e invisibles (incluyendo lo que a veces se denomina la gestión de derechos digitales social [*social DRM* (*digital rights management*)][180]) para—en palabras del Instituto de Biblio-Inmunología—convertir los libros electrónicos en balizas de seguimiento diseñadas para identificar quién comparte dichos libros electrónicos, con el fin de neutralizarlos".[181] Fiel a su misión de "distribución…libre y gratuita", Library Genesis tiene normas que prohíben la presencia de marcas de agua en las subidas.[182] Quienes no conozcan las técnicas para eliminar marcas de agua pueden consultar el foro de Library Genesis (llamado Miner's Hut), donde varios hilos detallan tales métodos.[183]

---

[180]En términos estrictos, la gestión de derechos digitales (DRM por sus siglas en inglés) es un mecanismo tecnológico anti-copia. Por ejemplo, Netflix utiliza DRM para que puedas ver películas en su sitio web, pero si intentas descargarlas, no podrás abrirlas por la encriptación de su DRM. La gestión de derechos digitales social [*social DRM*] es un sistema de marcas de agua digitales tanto visibles como invisibles (como lo que tiene Verso Books), entonces no es un DRM tal cual, ya que no encripta los archivos ni los prohíbe abrir, pero se entiende como un DRM *social* porque disuade a los usuarios compartir los archivos (ya que los archivos llevan los datos personales del usuario).

[181]Véase la nota al pie de página 115.

[182]"El libro electrónico no debe contener marcas de agua como "Descargado de la dirección IP X.X.X.X" o "Con licencia de John Smith", especialmente si las marcas de agua aparecen en todas las páginas. Elimine estas marcas de agua antes de subir el libro electrónico". Traducción propia. Tomado de "Rules for contributing to the Library Genesis non-fiction collection" (última modificación: 30 mayo 2021) en The Library Genesis Project Wiki, https://wiki.mhut.org/content:non-fiction

[183]Véase, por ejemplo, "Remove IP and other identifiers from JSTOR article" ["Eliminar IP y otros identificadores del artículo de JSTOR"] (https://forum.mhut.org/viewtopic.php?p=197510) o "Remove watermarking in epub and pdf?" ["¿Quitar marca de agua en ePub y PDF?"] https://forum.mhut.org/viewtopic.php?f=10&t=15740 o "How to remove

Como se ha expuesto en el capítulo anterior, la industria editorial se ha mostrado en general reticente (en el mejor de los casos) u hostil (en el peor de los casos) hacia la tecnología digital, que elimina los obstáculos técnicos y tecnológicos que antes impedían la difusión y diseminación masiva del conocimiento y la cultura. Una de las formas en que las bibliotecas fantasma han sido de gran ayuda para los lectores de todo el mundo es haciendo que libros que ***nunca habían estado disponibles legalmente*** en muchas partes del mundo lo estén finalmente. Por "nunca disponibles legalmente" no nos referimos principalmente a la censura (aunque también es un factor), sino a la realidad mucho más mundana de que una editorial simplemente no opera en todos los países. Mientras que vender libros electrónicos en todo el mundo es bastante fácil (técnicamente) y prácticamente no tiene costes marginales (de papel, tinta, etc.), vender libros físicos en distintos países implicaba (y sigue implicando) procesos más complicados y costosos, a menudo agravados por la idiosincrasia de las leyes de derechos de autor, traducción y otras leyes asociadas de los distintos países. Así, el escaneado de libros físicos (es decir, libros que nunca fueron publicados como libros electrónicos por sus editoriales) y su posterior difusión en bibliotecas fantasma pone automáticamente esos libros a disposición de grandes partes de la población mundial para las que antes no era fácil acceder a esa literatura. Consideremos las declaraciones de una empleada de Digimarc, un "proveedor líder de tecnología antipiratería para editoriales",[184] en 2014:[185]

> Quizás te sorprenda saber que muchos de los libros que detectamos hoy son en realidad copias escaneadas de libros físicos. De hecho, hace tan solo dos años los escaneos constituían la mayor parte del contenido "digital" de libros en estos sitios.

A pesar de la precisión (incluso lucidez) del análisis de la empleada de la empresa (más adelante en el artículo, menciona la piratería de libros en formato HTML, que es mucho más ligero que el PDF y, en consecuencia, "se adapta a los mercados en los que las velocidades de conexión impiden la descarga o la carga asociadas a los modos normales de intercambio de archivos, como en los países en vías de desarrollo"), sigue de forma bastante cómica esta descripción con "¿qué demonios podemos hacer para combatir este problema masivo?" ¿En qué sentido es un problema que personas de países del tercer mundo que en la inmensa mayoría de los casos no tenían acceso legal a estos libros (y por tanto no eran clientes potenciales de estas editoriales) puedan ahora leerlos? No se puede argumentar razonablemente que se trata de una "venta perdida"; más bien, leyendo entre las líneas, está claro que las editoriales y sus socios corporativos simplemente no quieren que los libros se lean de forma generalizada, sino que solo quieren que se compren sus libros (podría decirse que ni siquiera de forma generalizada, teniendo en cuenta el debate antes mencionado sobre la falta de alcance internacional). Como dice Balázs Bodó de forma sucinta y clara: "Las

---

watermarks from PDFs?" ["¿Cómo eliminar marcas de agua de los archivos PDF?"] (https://forum.mhut.org/viewtopic.php?p=130794).

[184]"Digimarc Guardian Unveils Piracy Impact Service at London Book Fair", 17 de abril de 2017. https://www.digimarc.com/press-releases/2018/04/17/digimarc-guardian-unveils-piracy-impact-service-london-book-fair. Traducción propia.

[185]Devon Weston. "Catching the pirates", Independent Publishers Guild, 24 de julio de 2014. https://web.archive.org/web/20160328230656/www.ipg.uk.com/?id=3520

bibliotecas piratas llenan el vacío actual entre la oferta y la demanda. Se basan en las contribuciones de particulares y se toman en serio la ética del intercambio no comercial".[186]

Otro de los 'puntos ciegos' del modelo de distribución legal de libros es el fenómeno habitual de los libros que se vuelven fuera de circulación [*out of print*]. Esta situación, provocada por diversos factores (quiebra o disolución de la editorial, agotamiento de los fondos para seguir imprimiendo libros, etc.), hace que la disponibilidad de un libro disminuya drásticamente (naturalmente, pues), por lo que normalmente solo estará disponible en las bibliotecas que ya dispongan de un ejemplar. Pero dada la asimetría de la distribución de las bibliotecas en el mundo (algunos países casi no tienen bibliotecas,[187] y en muchas partes del mundo la infraestructura bibliotecaria es mínima, sin ningún mecanismo de préstamo interbibliotecario,[188] por no hablar de préstamo interbibliotecario internacional), la piratería digital desempeña un papel importante en la *preservación* de estos libros, evitando que caigan en la oscuridad total, y en algunos casos (donde ninguna biblioteca logró preservar una copia antes de que se agotara), la extinción total. Tomemos un ejemplo para demostrarlo.

El libro de William Blum *Killing Hope: U.S. Military and CIA Interventions since World War II* (Common Courage Press, 1995)—revisado y ampliado varias veces desde su publicación—es un estudio fundamental en la historia de la Agencia Central de Inteligencia de Estados Unidos y sus operaciones encubiertas en todo el mundo para desestabilizar países en interés de la política exterior estadounidense. Dada la relevancia del tema para América Latina, la traducción al español del libro fue muy esperada, publicándose finalmente en 2005 por la Editorial del Oriente (Santiago de Cuba) como *Asesinando la esperanza: Intervenciones de la CIA y del Ejército de los Estados Unidos desde la Segunda Guerra Mundial*. Sin embargo, el libro se agotó bastante pronto y ya ni siquiera aparece en el sitio web de la editorial.[189] Una búsqueda en Google de ejemplares usados (o nuevos) del libro para su compra tampoco arroja nada.

---

[186]Balázs Bodó, "Central and Eastern Europeans in Pirate Libraries", op. cit., p. 102. Traducción propia.

[187]Aunque la falta de sitios web (o presencia en Internet, más generalmente) para cada biblioteca hace difícil calcular cifras precisas, OCLC (antes de 2017 conocido como el Online Computer Library Center), la organización que opera WorldCat, tiene una hoja de cálculo [*spreadsheet*] con última actualización en mayo de 2016 que se llama Global Library Statistics, disponible en https://www.oclc.org/content/dam/oclc/globallibrarystats/globalstats_sources_oclcweb.xlsx. Usando las cifras de allí, Birmania tiene una biblioteca nacional y una biblioteca pública, mientras que Níger no tiene data disponible para esos tipos de bibliotecas, pero tiene 5 bibliotecas académicas. México, según las mismas cifras, tiene 1,133 bibliotecas académicas y 7,260 bibliotecas públicas.

[188]Aquí se refiere al préstamo interbibliotecario como el mecanismo a través del cual un usuario de una biblioteca puede pedir un libro que no está en su biblioteca y su biblioteca la consigue (prestado) para él. Este sistema existe en la mayoría de las bibliotecas universitarias del primer mundo y en algunas del tercer mundo. La Universidad Autónoma Nacional de México (UNAM) ***no*** cuenta con préstamo interbibliotecario bajo esta definición (internacionalmente aceptada), aunque tiene algo que se denomina igual per funciona de forma totalmente distinta: usuarios de las bibliotecas de la UNAM pueden pedir prestados libros de otras bibliotecas con las cuales la UNAM tiene un convenio cuando el usuario presente el formulario de solicitud (firmado por alguna biblioteca de la UNAM) directamente a la biblioteca que tiene el libro deseado.

[189]https://editorialoriente.wordpress.com

WorldCat, un sitio web que enumera en qué bibliotecas del mundo están disponibles libros (y películas, revistas, y otros materiales académicos), enumera solo dos instituciones con un ejemplar de este libro: la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí en La Habana, Cuba, y la Universidad del País Vasco en Leioa, España.[190] WorldCat no es exhaustivo: no todas las bibliotecas del mundo han integrado sus catálogos electrónicos con el sistema de WorldCat (y muchas bibliotecas ni siquiera tienen sus catálogos digitalizados) y, por otra parte, a veces se obtienen falsos positivos en WorldCat, por lo que siempre es prudente comprobar los catálogos de las bibliotecas individuales para asegurarse de la disponibilidad del libro allí. En este caso, la búsqueda del libro no dio ningún resultado en el catálogo en línea de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí,[191] pero sí en la biblioteca de la Universidad del País Vasco. Teniendo en cuenta el alcance limitado de WorldCat (sobre todo en países que no necesariamente tienen sus bibliotecas registradas o actualizadas con WorldCat), es difícil concluir a partir de solo este dato que *la única copia física que queda del libro* está en Leioa, pero tal vez se pueda concluir con cierto grado de certeza que la única copia física **no privada** (es decir, no en la colección privada de alguien) del libro fuera de Cuba está allí. Inaccesible para los cientos de millones de personas de América Latina, es un ejemplo emblemático de las consecuencias negativas de dejar que un libro se deje de imprimir y que se vuelve fuera de circulación.

Esta situación fue rectificada por un grupo de piratas que trabajan para Library Genesis a principios de 2022. Utilizando WorldCat para identificar dónde se podía localizar el libro (para posteriormente escanearlo), se unieron a grupos de Facebook de la Universidad del País Vasco y publicaron un mensaje pidiendo ayuda a estudiantes dispuestos a sacar un libro y escanearlo. Un estudiante venezolano (radicado en Leioa) respondió, aunque con la condición de que le pagaran por su trabajo. Los piratas procedieron a guiarle al libro en la biblioteca de la universidad, tras lo cual lo sacó, lo envió a una tienda de fotocopiado local para obtener un escaneado (dos páginas por imagen), y devolvió el libro a la biblioteca, enviando a los piratas el escaneado del libro a través de la nube (Internet). A partir de ahí, los piratas utilizaron software[192] para dividir las páginas (de modo que hubiera una página por imagen), ejecutar el reconocimiento óptico de caracteres (OCR, por sus siglas en inglés: *optical character recognition*) para que el texto de las páginas pudiera buscarse, y recortar las páginas escaneadas irregulares en rectángulos del mismo tamaño para facilitar la lectura. El producto final se subió a Library Genesis el 9 de febrero de 2022, y su impacto fue notable: usuarios hispanohablantes de Twitter compartieron el libro electrónico, apareció poco después en otras plataformas como Scribd, y la biblioteca digital marxista española AbertzaleKomunista publicó el 22 de julio de 2022 una versión tipografiada del libro que parece haber sido derivada del escaneo subido meses antes a Library Genesis.[193] Un libro que a todos los efectos estaba destinado a decaer en Leioa revivió y se revitalizó, recibiendo una amplia difusión mucho después de que el editor lo hubiera olvidado.

---

[190] https://search.worldcat.org/title/1006621998

[191] Fui a La Habana en junio de 2024 para buscar el libro en la Biblioteca Nacional y no lo pude encontrar allí tampoco.

[192] En este caso, ScanTailor Advanced.

[193] https://www.abertzalekomunista.net/es/biblioteca/internacionales/blum-william/2491-asesinando-la-esperanza. El Wayback Machine (un sitio web que permite navegar por versiones antiguas de cualquier sitio web) registra esta página por primera vez el 10 de agosto de 2022, aunque eso no implica necesariamente que se publicara entonces. Sin embargo, ver los metadatos del PDF del libro descargado del sitio web revela que el PDF se creó el 22 de julio de 2022.

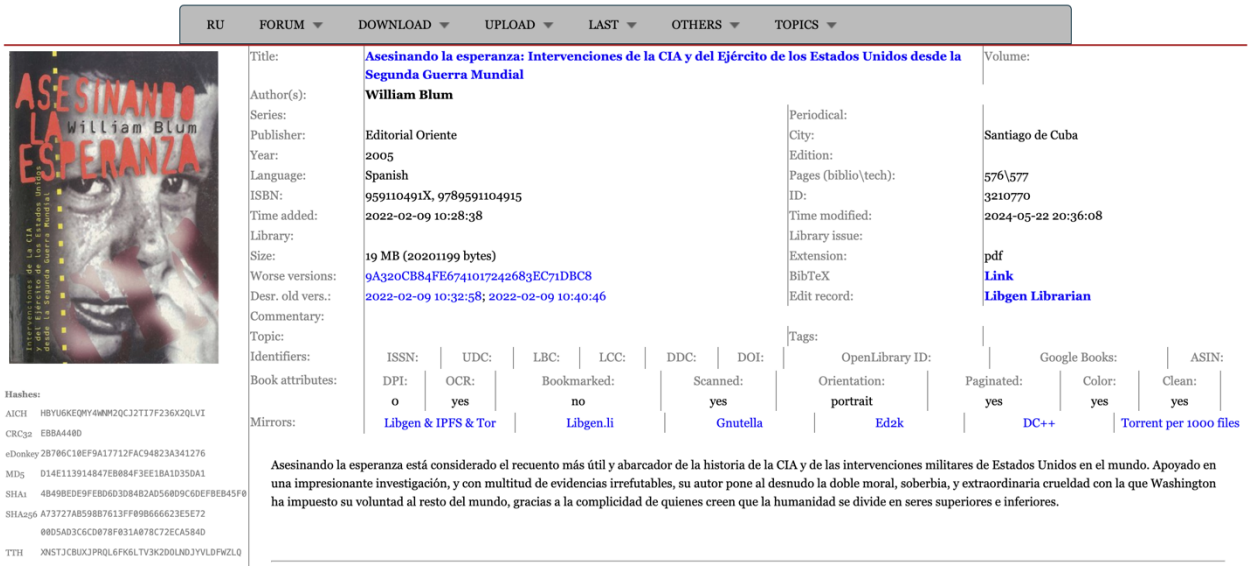


Figura 22. *Asesinando la esperanza: Intervenciones de la CIA y del Ejército de los Estados Unidos desde la Segunda Guerra Mundial* en Library Genesis.

En este caso, cualquier argumento antipiratería que trata de equivaler una descarga pirata con una venta perdida se invalida automáticamente porque **no existen ejemplares de este libro a la venta** (por lo cual es imposible comprarlo). Y está demostrado que la piratería digital sin fines de lucro, que no está limitada por las preocupaciones del mercado, es capaz de lograr resultados que la distribución legal no puede: una difusión verdaderamente amplia y sin fronteras de los libros junto con una conservación permanente.

## B. Piratería de cine

Para justificar en cierta medida las plataformas elegidas en este capítulo para el análisis, resulta instructivo este gráfico, elaborado y publicado por la Motion Picture Association (entonces llamada Motion Picture Association of America) en 2006:

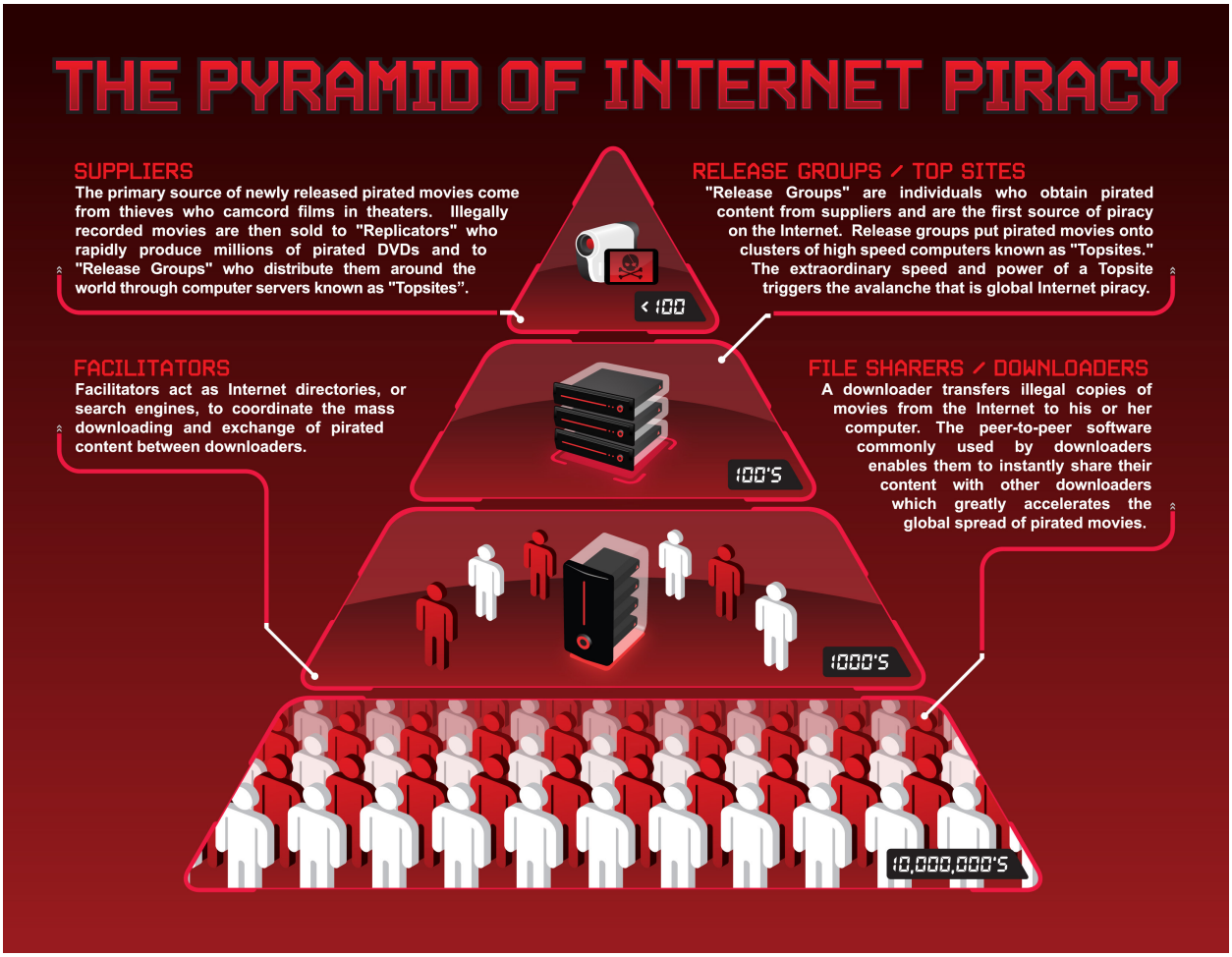


Figura 23. *The Pyramid of Internet Piracy* ("La pirámide de la piratería en Internet")[194]

[194]Fuente: https://juandomingofarnos.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/09/copy.jpg. Traducciones: *suppliers* = proveedores, *release groups/top sites* = grupos de distribución/sitios top, *facilitators* = facilitadores, *file sharers/downloaders* = compartidores de archivos/descargadores, *The primary source of newly released pirated movies come from thieves who camcord films in theaters. Illegally recorded movies are then sold to "Replicators" who rapidly produce millions of pirated DVDs and to "Release Groups" who distribute them around the world through computer servers known as "Topsites".* = La principal fuente de estreno de películas pirateadas proviene de ladrones que graban las películas en los cines. Las películas grabadas ilegalmente se venden a los "replicadores", que producen rápidamente millones de DVD pirateados y a los "grupos de distribución" que los distribuyen por todo el mundo a través de servidores informáticos conocidos como "sitios top"., *"Release Groups" are individuals who obtain pirated content from suppliers and are the first source of piracy on the Internet. Release groups put pirated movies onto clusters of high speed computers known as "Topsites." The extraordinary speed and power of a Topsite triggers the avalanche that is global Internet piracy.* = Los "grupos de distribución" son individuos que obtienen contenido pirateado de los proveedores y

Aunque algo desfasada ahora que tiene casi veinte años (quizás el cambio más significativo sea que las videocámaras de mano [*camcorders*] ya casi no se utilizan), sigue existiendo cierta jerarquía en el mundo de la piratería cinematográfica que podría representarse mediante una pirámide. En la cúspide se encuentran sitios web cada vez más privados y exclusivos en los que usuarios con grandes conocimientos suben y comparten copias de alta calidad sin comprimir (o comprimidas por expertos para no comprometer demasiado la calidad de video y audio) de películas que suelen proceder de ediciones de *home video* (DVD, Blu-ray, etc.), mientras que, más abajo en la pirámide, los sitios web son cada vez más abiertos y accesibles para los no expertos, y ofrecen versiones más compactas de las películas para descargar, a menudo comprimidas por no expertos mediante métodos automáticos. En la base de la pirámide, que representa la mayor base de usuarios, se encuentran los rastreadores públicos de *torrents* como The Pirate Bay, que apenas tienen moderación o control de calidad, así como las plataformas piratas de *streaming*, en las que ni siquiera se pueden descargar las películas, solo verlas en *streaming*.

Los estudios académicos de la base de la pirámide probablemente tengan más que decir sobre la base de usuarios que sobre las propias plataformas, dado que estas tienden a ser operaciones masivas (a veces incluso obtienen ingresos significativos de las publicidades) que se centran en desarrollar grandes bases de usuarios en lugar de curar un repositorio de películas de alta calidad. Además, las plataformas situadas en la base de la pirámide rara vez son la fuente original de los contenidos piratas alojados en sus plataformas, sino que suelen obtener las películas de plataformas piratas situadas más arriba en la jerarquía y luego las comprimen a tamaños apropiados para su base de usuarios. Dado que esta tesis no trata sobre la base de usuarios piratas sino sobre el fenómeno de la piratería digital sin fines de lucro en sí, tiene más sentido centrarse en el extremo superior de la pirámide, donde suele *producirse* la piratería y donde pueden observarse interesantes paralelismos entre estas plataformas piratas 'de élite' y sus equivalentes legales (distribuidores). Después de todo, ambas prácticas son formas de distribución—una legal, otra ilegal—y el acto de **edición** es donde está el quid del trabajo: toda distribución posterior a partir del producto lanzado inicialmente (independientemente de si el producto se re-edita, comprime, etc. después) es, posiblemente, ***re***distribución y no distribución per se (lo cual no quiere decir que ese fenómeno no merezca un estudio por separado).

---

son la primera fuente de piratería en Internet. Los grupos de distribución colocan películas pirateadas en grupos de computadoras de alta velocidad conocidos como "sitios top". La extraordinaria velocidad y potencia de un sitio top desencadena la avalancha que es la piratería global en Internet., *Facilitators are Internet directories, or search engines, to coordinate the mass downloading and exchange of pirated content between downloaders.* = Los facilitadores son directorios de Internet, o motores de búsqueda, para coordinar la descarga masiva y el intercambio de contenido pirateado entre descargadores., *A downloader transfers illegal copies of movies from the Internet to his or her computer. The peer-to-peer software commonly used by downloaders enabled them to instantly share their content with other downloaders which greatly accelerates the global spread of pirated movies.* = Un descargador transfiere copias ilegales de películas desde el Internet a su computadora. El software entre pares (P2P) que utilizan habitualmente los descargadores les permite compartir instantáneamente su contenido con otros descargadores, lo que acelera enormemente la propagación mundial de películas pirateadas.

## Karagarga

Karagarga ("cuervo negro" en turco, aunque el sitio no es turco: está en inglés, pero no está centrado en algún país en particular) es quizás el repositorio de cine no *mainstream* más completo del mundo. Se trata de un rastreador de *torrents* privado (es decir, accesible solo con una cuenta, que solo puede obtenerse mediante una invitación): un sitio web que indexa películas (así como música y literatura, aunque en una proporción mucho menor) subidas por los miembros del sitio y distribuidas a través de la red *peer-to-peer* BitTorrent. A marzo de 2025, hay 221,028 *torrents* de películas[195] en Karagarga, que representan el 71% del total del sitio (311,434 *torrents*).

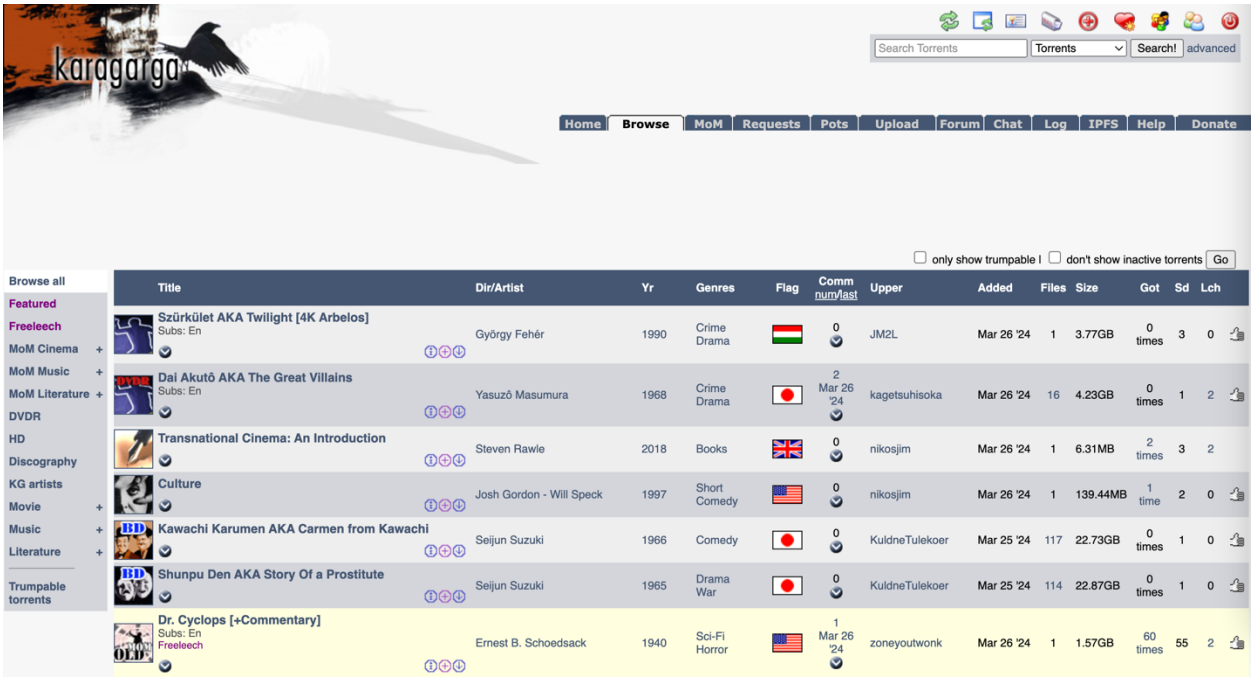


Figura 24. Karagarga[196]

Karagarga se fundó en diciembre de 2004 a raíz de la incautación y cierre de un sitio web llamado Delirium-Vault.[197] Karagarga ha recibido relativamente poca atención académica (e incluso atención *no* académica (es decir, popular) fuera del mundo de cinéfilos digitales y piratas), lo que es habitual en la gran familia de sitios web conocidos como rastreadores privados [*private trackers*]: rastreadores de *torrents* a los que solo pueden acceder miembros invitados. La tesis de maestría de 2014 de la Universidad İhsan Doğramacı Bilkent "Cinephilia and Archive: The Case of KaraGarga" de Celal Yağcı es probablemente el trabajo académico a mayor escala sobre Karagarga escrito hasta

[195]Cabe destacar que "*torrents* de películas" ≠ cantidad películas distintas. Cada *torrent* suele ser un archivo (o grupo de archivos, si se incluyen subtítulos o extras) con una sola película, y debido a las diferentes calidades (DVD, Blu-Ray, WEB-DL, etc.) y a veces también diferentes versiones (*cut*, *uncut*, *director's cut*, etc.), una sola película puede tener varias versiones diferentes (cada una con su propio *torrent*) en el sitio. No existe una tabulación oficial de cuántas **películas** diferentes hay en Karagarga.

[196]https://karagarga.in. Captura de pantalla propia. 26 de marzo de 2024.

[197]DivX Clásico Forum. "Delirium-Vault shutdown". 16 de diciembre de 2004. http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?t=31046

la fecha, aunque Karagarga ha recibido menciones de pasada en varios otros artículos y libros, como puede corroborarse a través de Google Scholar y Google Books. La tesis de Yağcı ofrece algo de contexto sobre la historia de la cinefilia pre-digital y digital y las comunidades cinéfilas (que no es relevante para esta tesis) y luego pasa a discutir algunas de las características de Karagarga, incluyendo su manifiesto, su economía básica y sus reglas/requisitos de nuevos *torrents* subidos (estos aspectos son relevantes para esta tesis y se discutirán con más detalle a continuación).

Fuera del ámbito académico, Karagarga recibió un artículo en la prensa canadiense en 2015,[198] seguido por un artículo de Wikipedia en inglés creado el 26 de agosto de 2020 (casi dieciséis años después de la creación de Karagarga en agosto de 2004 y diecinueve años y medio después de la creación de Wikipedia en enero de 2001).[199] El 3 de agosto de 2022 se publicó un artículo sobre Karagarga en Wikipedia en bengalí.[200] A marzo de 2025, ninguna otra Wikipedia (en otro idioma) tiene un artículo sobre Karagarga. Vale la pena señalar que la escasez de conocimiento popular y cobertura de los principales medios de comunicación de los rastreadores de *torrents* privados (en comparación con los rastreadores de *torrents* públicos como The Pirate Bay, por ejemplo) es a menudo bien recibida por los administradores de rastreadores de *torrents* privados y los propios usuarios de ellos: un usuario de Karagarga comentó "Ciertamente no necesitamos ese tipo de exposición pública" en respuesta a otro usuario que compartió el artículo del *National Post* de 2015 en los foros de Karagarga poco después de que saliera.[201] La razón principal es muy sencilla: los rastreadores de *torrents* privados (al igual que los rastreadores públicos) permiten la infracción de los derechos de autor al por mayor y, por tanto, no quieren llamar la atención de las autoridades (y de quienes las presionan para que persigan a los piratas, es decir, los distribuidores de películas, las plataformas de *streaming* y las productoras de cine).

Antes de profundizar en las especificidades de Karagarga que lo hacen único, es necesario explicar cómo funcionan los *torrents* (y, posteriormente, los rastreadores privados de *torrents*). La palabra *torrent* ("torrente" en español, aunque se suele utilizar el término en inglés) procede de la aplicación **BitTorrent**, desarrollada en 2001 por el programador estadounidense Bram Cohen (n. 1975). BitTorrent ofrecía una forma sencilla de compartir archivos entre computadoras utilizando una red entre pares (*peer-to-peer network*) en lugar de un modelo de servidor centralizado, que es lo habitual en la navegación web tradicional: cuando uno navega por sitios web a través de URL (*uniform resource locator*, localizador de recursos uniforme en español, pero más conocido por sus siglas en inglés), está accediendo al servidor de ese sitio web, que muestra el código del sitio web que la computadora (o dispositivo móvil) descarga a través de una conexión a Internet. La transferencia de datos se realiza entre la computadora (o el dispositivo móvil) y un servidor que pertenece al propietario del sitio web (o es alquilado por él) y aloja todos los datos del sitio. En cambio, en el intercambio entre pares, como su nombre indica, no intervienen servidores, sino computadoras individuales (o dispositivos móviles) conectados al Internet.

---

[198]Calum Marsh, "Karagarga and the vulnerability of obscure films", *National Post*, 2 de julio de 2015. https://nationalpost.com/entertainment/weekend-post/karagarga-and-the-vulnerability-of-obscure-films

[199]https://en.wikipedia.org/wiki/Karagarga

[200]https://bn.wikipedia.org/wiki/কারাগারগা

[201]https://forum.karagarga.in/index.php?showtopic=31681&p=275576. 2 de julio de 2015. Traducción propia.

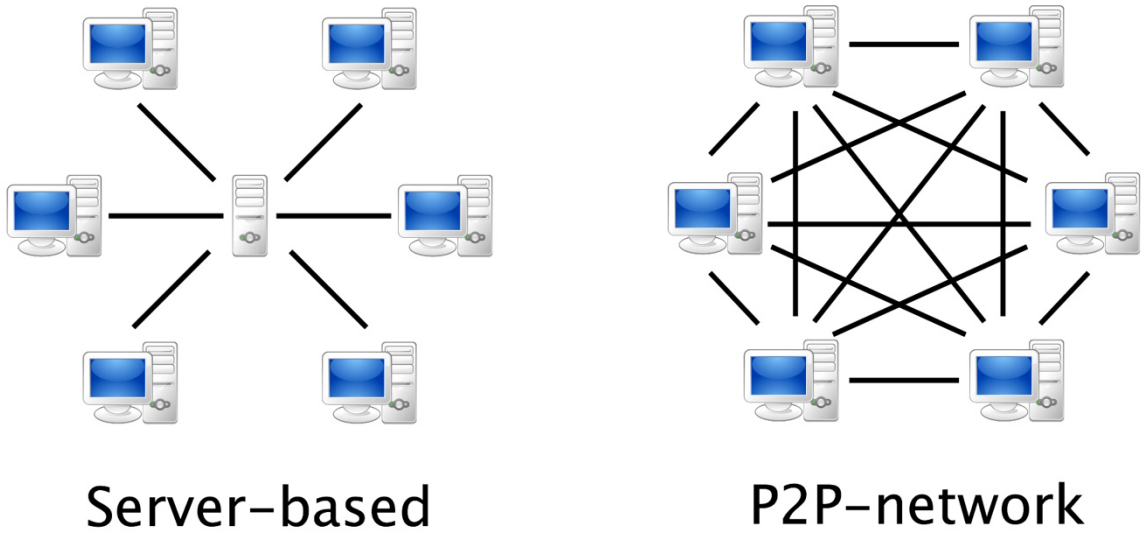


Figura 25. Conexión basada en servidor frente a una red entre pares (*peer-to-peer*)[202]

Uno podría preguntarse: si las computadoras pueden alojar y transmitir datos a otras computadoras, ¿por qué no todos los sitios web se gestionan simplemente desde computadoras en lugar de servidores? La respuesta es sencilla: el tráfico de un sitio web puede llegar a ser muy grande, y el ancho de banda necesario suele superar las capacidades de Internet, almacenamiento u otras de una computadora normal (por no hablar de que tendría que estar encendido en todo momento). Sin embargo, a la hora de compartir archivos entre individuales, utilizar una red entre pares tiene varias ventajas cruciales en lugar de (por ejemplo) subir los archivos que uno desea compartir a un sitio web (por ejemplo, Dropbox) y permitir que otros usuarios los descarguen desde allí. Por un lado, la ausencia de terceros (entre el que comparte el archivo y el destinatario)—es decir, un sitio web y su servidor—permite una mayor libertad en cuanto a lo que se puede compartir. Literalmente, cualquier forma de datos electrónicos puede compartirse desde el propio dispositivo a través de BitTorrent (o cualquier otra red entre pares), mientras que cuando interviene un tercero, deben respetarse sus propios términos y condiciones (por ejemplo, muchos sitios web de intercambio de archivos prohíben compartir contenidos protegidos por derechos de autor). Una ventaja más general o filosófica es el fomento de un enfoque descentralizado del intercambio de archivos: ya no es necesario que el intercambio de archivos esté mediado o pase por un servidor central, sino que los usuarios de Internet pueden relacionarse entre sí de forma independiente. Una última ventaja es la capacidad de recuperación: mientras que una empresa puede quebrar y desaparecer (perdiendo así todos los archivos de su servidor), los ***swarms*** ("enjambres" en español, aunque se suele utilizar el término en inglés incluso en espacios hispanohablantes de *torrents*) de BitTorrent (el término técnico para el grupo de pares que comparten el archivo) pueden durar indefinidamente: mientras siga habiendo al menos una computadora que comparta el archivo, los nuevos usuarios pueden unirse al *swarm* en cualquier momento y descargar el archivo de esa fuente

[202]Fuente de la imagen: https://proyectoidis.org/wp-content/uploads/1969/04/p2p-network-vs-server-1024x529.jpg

(que no tiene por qué ser el que lo compartió originalmente). Este último punto quizás requiera una explicación para quienes no estén familiarizados con los protocolos de intercambio entre pares.

Una vez que el que comparte el archivo original decide compartir su archivo (o archivos) a través del protocolo BitTorrent, crea (mediante el uso de una aplicación llamada **cliente de *torrent*** [*torrent client*] un archivo con extensión .torrent que contiene los metadatos del archivo o archivos compartidos. Este archivo .torrent codifica no solo información sobre el archivo o archivos que se comparten (sin incluir el archivo o archivos en sí), sino también lo que se conoce como **rastreador** [*tracker*], un servidor que realiza un seguimiento de los pares que se conectan a diferentes *torrents*. El que comparte el archivo original puede subir este archivo .torrent (que suele ser de unos pocos kilobytes, independientemente del tamaño del archivo o archivos compartidos) a cualquier lugar para que otros usuarios lo descarguen. Si alguien desea descargar los archivos compartidos, descarga el archivo .torrent, lo carga en su cliente de *torrent* y el rastreador "empareja" al descargador (llamado ***leecher***) con el compartidor original (llamado ***seeder***, ya que solo sube archivos, no los descarga). Con el tiempo, más usuarios pueden unirse al enjambre, los *leechers* pueden convertirse en *seeders* si terminan la descarga y mantienen sus clientes de *torrent* y computadoras en funcionamiento (si no lo hacen, o si borran el archivo después de descargarlo, abandonan el *swarm* y, por lo tanto, dejan de ser *seeders*), y los nuevos usuarios pueden obtener información sobre otros usuarios del *swarm* a través de los usuarios existentes, obviando la necesidad de un rastreador. Por lo tanto, ahora debería quedar claro que la desaparición del *seeder* inicial (es decir, el que compartió el archivo en primer lugar) teóricamente no tiene ningún impacto en la longevidad del *swarm* (es decir, el tiempo durante el cual el *torrent* permanece accesible): es eminentemente posible (y de hecho, bastante común) que el compartidor original *seedea* el archivo hasta que unos pocos *leechers* se conviertan en *seeders*, luego se desconecten y 'pasen la posta' a otros para mantener un *swarm* activo.

Aunque esta breve explicación debería haber dejado más o menos clara la mecánica de la transferencia entre pares y BitTorrent, el aspecto menos explorado hasta ahora es el del rastreador. ¿Qué es exactamente un rastreador, cómo funciona, en qué se diferencia de un servidor centralizado en el modelo tradicional de navegación web y qué tipos de rastreadores existen?

Un rastreador de *torrents* (a menudo simplemente rastreador) es un tipo especializado de servidor que ayuda a la comunicación de los pares en un *swarm* de *torrents*. Un rastreador suele ser responsable de alojar archivos .torrent (que, recordemos, son exponencialmente más pequeños que los archivos contenidos en los *torrents* compartidos) y de facilitar la conexión de *seeders* y *leechers* del mismo *torrent* en el *swarm* (aunque la transferencia de datos se produce entre las computadoras). Aunque uno podría preguntarse en qué se diferencia concretamente el modelo entre pares (*peer-to-peer*) del modelo de servidor centralizado si un rastreador (un tipo de servidor) sigue presente en la ecuación: existe la diferencia crucial de que los datos de los archivos compartidos por los *torrents* no se alojan realmente en el rastreador. En el caso de contenidos que podrían estar prohibidos en los sitios tradicionales de intercambio de archivos (como Dropbox), esto proporciona a los rastreadores de *torrents* la gran ventaja legal de que no pueden ser acusados de almacenar contenido ilegal en sus servidores, ya que **el contenido solo está en las**

**computadoras de los usuarios**, no en el propio rastreador (que solo sirve como una especie de "centro de reunión" para los pares).

Existen dos tipos principales de rastreadores de *torrents*: rastreadores públicos y rastreadores privados. Los rastreadores públicos (por ejemplo, The Pirate Bay) son sitios web (con servidores detrás) accesibles a todo el mundo (salvo que algunos países los bloqueen a través de proveedores de servicios de Internet [ISP, *Internet Service Providers*]) con archivos .torrent subidos por cualquiera. La principal ventaja de los rastreadores públicos es la accesibilidad masiva: no hay barreras de entrada y cualquiera puede participar (como *seeder* o *leecher*, o ambos, con múltiples *torrents*). La principal desventaja es la retención de *seeders*, es decir, la longevidad de los *swarms*: al ser totalmente anónimos y no contar con un sistema de 'rendición de cuentas' por parte de los pares, los *torrents* con contenidos de nicho (por ejemplo, películas independientes o libros poco conocidos) pueden no durar mucho (o durar solo mientras el compartidor original permanezca en el *swarm*), mientras que los contenidos más populares (por ejemplo, películas comerciales o libros de gran difusión) probablemente no tendrán problemas para mantener *swarms* activos mucho tiempo después de la salida del *seeder* original del *swarm*. Los rastreadores privados (por ejemplo, Karagarga) son sitios web solo para usuarios registrados que, al igual que los rastreadores públicos, alojan archivos .torrent aportados por los usuarios, pero normalmente con un conjunto de normas más estrictas, y a menudo incluso con barreras de entrada para los usuarios. En el extremo más público de los rastreadores privados existen algunos rastreadores (a veces denominados semiprivados) en los que el registro de usuarios está abierto a todos (aunque sigue siendo necesaria una cuenta para utilizar el sitio) y la regulación de contenidos es bastante baja, mientras que en el extremo más privado de los rastreadores privados hay sitios web en los que es imposible registrarse como usuario sin ser invitado por alguien (como es el caso de Karagarga) o pasar una entrevista en línea (como es el caso de Redacted, un rastreador privado dedicado a la música). La principal ventaja de los rastreadores privados es la existencia de una comunidad de usuarios dedicados que, a pesar del anonimato que les confiere el uso de nombres de usuario, tienen cierta motivación para mantener *swarms* activos y contribuir a una larga retención de *seeders* **(1)** por un interés específico en el contenido en el que se especializa el rastreador privado (en el caso de Karagarga, películas no *mainstream*) y **(2)** por las normas internas del rastreador privado.

Tras haber cubierto los aspectos básicos de la tecnología de intercambio entre pares, BitTorrent, y los rastreadores públicos y privados, ahora estamos en condiciones de pasar a un análisis más detallado de la mecánica, normas y reglamentos de los rastreadores privados antes de profundizar en última instancia en las características únicas de Karagarga (y la relevancia de esas características para las reivindicaciones de esta tesis y el nexo entre la piratería digital y el anticapitalismo en general).

En el mundo de los *torrents*, la **ratio** (*ratio* en inglés también) se refiere a la relación entre la cantidad de datos cargados y la cantidad de datos descargados (los datos cargados están en el numerador y los datos descargados en el denominador). Por ejemplo, si descargas un *torrent* de una película con un tamaño de 1 gigabyte y eres el único *leecher* del *swarm* (digamos que hay tres *seeders*, por lo que hay cuatro pares en total en el *swarm*), si terminas la descarga sin que otro *leecher* entre en el *swarm*, tendrás una ratio de 0GB/1GB (es decir, 0) ya que solo habrás descargado

datos de los *seeders* sin haber compartido nada con ellos (es imposible subir datos de un *torrent* a un *seeder* ya que un *seeder* ya tiene el archivo completo). Digamos que (por querer mantener un *swarm* activo) dejas tu computadora encendida durante unos días después de haber completado la descarga, y en ese tiempo, dos de los *seeders* que estaban en el *swarm* se van (quedando solo tú y otro *seeder*) y un *leecher* nuevo se une al *swarm*. Ahora tienes la oportunidad de que tu ratio aumente. Si la configuración y las condiciones de Internet (velocidad de subida, ancho de banda, etc.) son exactamente las mismas (algo prácticamente imposible incluso si los dos *seeders* están utilizando la misma red Wi-Fi en la misma casa debido a una serie de pequeños factores), entonces es posible que el *leecher* se aproveche por igual de los dos *seeders* del *swarm* y tu ratio en el momento en que el nuevo *leecher* se convierta en un *seeder* (es decir, a terminar su descarga) será 0.5 (0.5GB/1GB), ya que habrás compartido la mitad de los datos con el (ahora ex) *leecher* y el otro *seeder* la otra mitad. Siendo más realistas, habrá interrupciones en la conexión a Internet de todos los pares, y el *leecher* obtendrá algunos datos de ambos *seeders*, pero probablemente no de la misma manera (el *seeder* con la velocidad de subida más rápida y el ancho de banda sin límites probablemente podrá subir más).

¿Qué sentido tiene medir la ratio de uno mismo? En el mundo de los rastreadores públicos, tiene poca importancia: generalmente no hay usuarios registrados y, por lo tanto, no hay "tablas de clasificación de ratios" ni ningún sentido de responsabilidad personal en el mantenimiento de una ratio más allá del propio sentido de cada par de querer devolver algo a la comunidad, mantener vivo un *torrent* que puede estar en peligro de **morir** (se utiliza el término **muerto** [*dead*] para referirse a un *torrent* sin *seeders*), etc. Sin embargo, las ratios son muy importantes en el mundo de los rastreadores privados y el rastreador las controla cuidadosamente para hacer cumplir algunas normas básicas. Prácticamente todos los rastreadores privados tienen un requisito de ratio (normalmente en torno a 0.5), que a menudo varía en función de la cantidad total de datos que un usuario ha descargado, y los castigos por estar por debajo de la ratio requerido pueden ir desde estar en "periodo de prueba de descargas" (solo se permite *seedear torrents* ya descargados en lugar de descargar nuevos *torrents*) hasta recibir una advertencia o incluso ser expulsado del rastreador.

| |
|---|
| Cantidad de descargas: 0-100 GB. Ratio mínima: sin requisitos. |
| Cantidad de descargas: 100-200 GB. Ratio mínima: 0.05. |
| Cantidad de descargas: 200-400 GB. Ratio mínima: 0.1. |
| Cantidad de descargas: 400-700 GB. Ratio mínima: 0.15. |
| Cantidad de descargas: 700-1000 GB. Ratio mínima: 0.2. |
| Cantidad de descargas: 1000 GB o más. Ratio mínima: 0.25. |

Figura 26. Requisitos de ratio de Karagarga

¿Cuál es la razón para que los rastreadores privados apliquen y hagan cumplir las normas de ratio? Simplemente, para garantizar la retención de *seeder* (es decir, la longevidad del *swarm*), por tanto, una colección de *torrents* de alta calidad (en lugar de reproducir la tendencia de los rastreadores públicos de privilegiar el contenido más *mainstream* y dejar que el contenido no *mainstream* muera por falta de *seeders*). Existe incluso un término despectivo utilizado en las páginas de reglas de muchos rastreadores privados para los *leechers* que abandonan el *swarm* inmediatamente después de completar la descarga (convirtiéndose así en un *seeder*): ***Hit and run*** ("choque y fuga"

quizás sería el término más cercano en español, o "atropello y [el conductor se da a la] fuga"). Este término en inglés coloquial se refiere al acto de realizar un ataque rápido seguido de una retirada veloz o, más concretamente, a un accidente de tráfico en el que el autor no se detiene, sino que huye del lugar. La metáfora es acertada: un *Hit and run* en el mundo de los rastreadores privados es, en efecto, alguien que huye del *swarm* después de obtener de él lo que necesitaba, sin ningún reparo por no detenerse a ayudar a los demás. Los *Hit and run* son delitos castigables en muchos rastreadores privados, aunque afortunadamente la mayoría pueden ser remediados por el infractor simplemente *seedeando* el *torrent* ya descargado de nuevo (es decir, reincorporándose al *swarm*). (Muchos *Hit and run* son accidentales, causados porque el descargador apaga su computadora o cierra su cliente de *torrent* tras finalizar la descarga de un *torrent*.)

Karagarga no es el único rastreador privado que realiza un seguimiento de las ratios de los usuarios y prohíbe o desalienta los *Hit and run*, pero antes de pasar a algunas de las características únicas de Karagarga, vale la pena explorar algunos aspectos más del funcionamiento interno de los rastreadores privados. Ahora que tenemos una idea de por qué puede haber más *torrents* **vivos** (lo contrario de **muertos** en el mundo de los *torrents*, es decir, con al menos un *seeder* en el *swarm*) durante más tiempo en los rastreadores privados que en los públicos, vale la pena examinar otro aspecto de la calidad (más allá de la longevidad de los *torrents*): la calidad de las versiones. Especialmente en el caso de las películas, que son bastante voluminosas en sus formatos de venta al público sin comprimir (los DVD suelen tener entre 4 y 8 gigabytes, los Blu-ray entre 25 y 50 gigabytes y los Blu-ray Ultra HD entre 50 y 100 gigabytes), la compresión es una técnica importante utilizada para distribuir películas de una manera eficiente que no solo atienda a personas con el lujo de un amplio espacio de almacenamiento.

| **Formato** | **Tamaño promedio** |
|---|---|
| *Master* sin compresión | 100-500 GB, a veces incluso más que 1 TB |
| Blu-ray Ultra HD | 50-100 GB |
| Blu-ray | 25-50 GB |
| DVD | 4-8 GB |

Figura 27. Tamaños promedios de películas[203]

En los rastreadores públicos, a menudo se pueden encontrar muchas versiones diferentes de películas (sobre todo de las películas comerciales más populares) en todo tipo de calidades, desde

[203]Aunque tal vez sean indistinguibles para el ojo inexperto, existen diferentes tipos de DVD (principalmente, DVD5 y DVD9, denominados así por sus capacidades de almacenamiento), Blu-ray (principalmente, BD25 y BD50) y Blu-ray Ultra HD (principalmente, BD66 y BD100). La cantidad de datos utilizables (es decir, el tamaño que puede tener la película) en estos discos es la siguiente: DVD5 < 4.37 GB, DVD9 < 7.95 GB, BD25 < 23.28 GB, BD50 < 46.57 GB, BD66 < 61.47 GB, BD100 < 93.13 GB. Tenga en cuenta que aquí GB significa **gibibyte(s)** (a veces escrito como GiB en lugar de GB), es decir, $2^{30} = 1024^3$ = 1,073,741,824 bytes en lugar de $10^9 = 1000^3$ = 1,000,000,000 bytes, que es la definición precisa de un **gigabyte**. Mac (a partir de Snow Leopard (OS X 10.6), lanzado en 2009) y Windows los miden de forma diferente, aunque ambos utilizan la abreviatura GB; el sistema de cómputo de Windows es binario ($2^x$) mientras que el de Mac es decimal ($10^x$). Es posible que haya discrepancias en el tamaño de los archivos al transferir archivos grandes entre Mac y Windows: esto se debe a que Windows cuenta los GB como gibibytes y Mac como gigabytes; comprobar el tamaño del archivo en bytes resuelve la discrepancia.

sin comprimir a ligeramente comprimidas o muy comprimidas, en diferentes resoluciones y diseñadas para su reproducción en diferentes dispositivos (por ejemplo, no tiene sentido descargar una versión sin comprimir de una película si se va a ver en un celular, que puede que ni siquiera tenga suficientes píxeles para reproducir la película en su resolución original). Sin embargo, no toda la compresión se hace de la misma manera, ni toda la compresión es igual de **transparente** (término que denota lo perceptibles que son las diferencias entre un video o una imagen comprimidos y su original: cuanto más transparente es una compresión, menos perceptibles son las diferencias).

La forma más común de comprimir un video es mediante un proceso conocido como ***encoding*** (tal vez "codificación" sería el término más cercano en español, pero se suele utilizar el término en inglés). *Encode* en inglés coloquial significa simplemente poner algo en código (transformar algo de un formato a otro más ágil, codificado), y el término tal y como se utiliza para los videos no es diferente: *encodear* un video implica aplicar técnicas de compresión a un video para reducir la cantidad de datos que contiene, sacrificando ciertos aspectos (píxeles, colores, movimiento, etc.) de forma selectiva para mantener un equilibrio razonable entre compresión y transparencia. Las técnicas de compresión de video que lo consiguen son interesantes y merecen una breve exposición, aunque una explicación completa de sus fundamentos queda fuera del alcance de esta tesis.

Una cosa importante que hay que entender sobre la Figura 27 es que (con la excepción del *master*, que no está destinado a la distribución comercial) los formatos enumerados son formatos físicos pensados originalmente para ser utilizados con lectores de discos conectados a monitores de televisión (y no a computadoras). Como tal, el tamaño de la película suele ser **irrelevante** para los usuarios ordinarios: los datos de la película están contenidos en el disco, el lector de discos (reproductor de DVD, reproductor de Blu-ray, etc.) descodifica los datos y luego transmite la información a una salida visual (una pantalla de televisión, un proyector, etc.). El usuario ordinario no conoce (y ni siquiera averigua) el tamaño real de la película. Esta práctica sigue siendo habitual en algunos hogares, pero está siendo sustituida cada vez más por otras formas de ver películas, ya sea a través de servicios de *streaming* (que a menudo tienen su propia integración basada en aplicaciones con televisores inteligentes y otros dispositivos) o mediante la descarga de películas en la propia computadora, lo que implica necesariamente conocer (y estar atento, no sea que sea demasiado) el tamaño del archivo. Es en este último caso (descarga de películas) en el que la cuestión del *encoding* adquiere relevancia. La proporción de espectadores que ven películas a través de productos físicos (DVD, Blu-ray, etc.), *streaming*, descarga u otros medios es una estadística amplia y polifacética que requeriría un esfuerzo considerable para determinarla, pero basta decir que un número significativamente grande de personas ha pasado a ver películas con este método que ya no depende de formatos físicos.[204]

[204]Abundan los estudios antropológicos y sociológicos sobre el consumo de películas, aunque quizás sean más escasos en lo que respecta a la cuestión específica del acceso físico frente al digital. Sin embargo, algunas publicaciones recientes en Reddit (un foro en línea) sobre el declive de la piratería física en Perú son tal vez instructivas: https://www.reddit.com/r/PERU/comments/16iq83d/el_negocio_de_películas_pirata_en_físico_ya_murió ("El negocio de películas pirata EN FÍSICO ya murió en Perú?" 24 de septiembre de 2023) y https://www.reddit.com/r/PERU/comments/17i6k8z/aun_existe_la_pirateria_en_peru_me_refiero_a ("¿aun [sic] existe la pirateria [sic] en Perú? me refiero a peliculas [sic] y series" 27 de octubre de 2023), entre otros. También

Dada esta transición, la cuestión del tamaño de los archivos cobra cada vez más importancia. Hay que tener en cuenta que, con los rápidos avances tecnológicos, lo que puede ser cierto en el momento de escribir esta tesis (2024) puede dejar de serlo dentro de unos años. Hace veinte años, las unidades USB no solían superar los 32 o 64 GB, pero ahora existen unidades USB de hasta 2 TB.[205] El espacio promedio de almacenamiento de las laptops, computadoras de escritorio y celulares también ha aumentado a un ritmo bastante rápido. No obstante, los tamaños de archivo de la Figura 27 siguen siendo "grandes" para gran parte (quizás la mayoría) de los espectadores que descargan películas, lo que dio origen (y garantiza la práctica actual) del *encoding*.

Los distribuidores y profesionales del cine utilizan el *encoding* para comprimir archivos *master* de películas sin comprimir en formatos físicos (que están restringidos por las limitaciones del formato físico en cuanto a la cantidad de datos que pueden contener) para su distribución comercial. Sin embargo, la distribución comercial (como ya se ha explicado en el capítulo anterior) es un fenómeno muy localizado: es poco común que una película tenga el mismo distribuidor en dos continentes (o incluso países) diferentes, sobre todo cuando hay diferencias significativas entre los países, como por ejemplo, que se hablen idiomas diferentes (lo que hace necesarios subtítulos diferentes), que se utilicen monedas diferentes, niveles de riqueza diferentes (y, por tanto, un poder adquisitivo promedio diferente), etc. Pero, dejando a un lado estas diferencias, el producto final suele ser muy similar: un Blu-ray de una película vendido en Estados Unidos por un distribuidor estadounidense tendrá aproximadamente el mismo tamaño de archivo y compresión que un Blu-ray de la misma película vendido en México por un distribuidor mexicano (a pesar de los diferentes subtítulos, etc.). Pero es probable que el espacio promedio de almacenamiento disponible en la laptop o dispositivo móvil de un estadounidense sea mayor que el espacio medio de almacenamiento disponible en la laptop o dispositivo móvil de un mexicano por simples razones de diferentes poderes adquisitivos promedios de la población en general. Así surge el importante papel del *encoding* **más allá** del *encoding* original realizado por un distribuidor (técnicamente hablando, esto se llamaría *reencoding*, pero como los usuarios normales casi nunca tienen acceso a un *master* sin comprimir, a menudo se llama simplemente *encoding*).

Véase este post del 27 de marzo de 2024 de un usuario del rastreador privado PassThePopcorn (PTP) en el que detalla su viaje para convertirse en un codificador experto (los nombres de usuario de los distintos usuarios se han sustituido por **X** para mantener el anonimato):[206]

---

existen estudios de caso sobre México, pero como muchos de ellos son de hace varios años, la piratería física sigue siendo el fenómeno mejor estudiado. Lo esencial de los dos hilos de Reddit, incluyendo las respuestas de los usuarios, muestra que la llegada del *streaming* ha provocado una disminución del consumo de medios físicos (DVD, Blu-ray, etc.) y un consecuente aumento del consumo de archivos digitales (ya sea a través del *streaming* o de descargas).

[205]Eric Chan, "Who Makes The Largest USB Flash Drive In The World? We Have The Answer", *GadgetMates*, 10 de abril de 2024. https://gadgetmates.com/who-makes-the-largest-flash-drive-in-the-world-we-have-the-answer

[206]Publicación [*post*] del usuario **X** el 27 de marzo de 2024 en un subforo de PassThePopcorn únicamente para miembros con 1,000+ *torrents* subidos.
https://passthepopcorn.me/forums.php?action=viewthread&threadid=23197&postid=2326088#post2326088.
Traducción propia. HANDJOB es un grupo de *encoding*, y HDBits es otro rastreador privado, dedicado al contenido (series, películas, etc.) en alta definición (HD = *high definition*). Traducción propia. Un *remux* es una copia digital sin comprimir de solo la película (sin menú, extras, etc.) de un formato físico (DVD, Blu-ray, etc.).

> Sentí que debía aprender *encoding* para entender mejor las actividades y el trabajo del PTP. Empecé con *remuxes* minimalistas para aprender lo básico y luego algunos HANDJOBs. Luego, sentí que necesitaba ser capaz de generar comparaciones sistemáticas de capturas de pantalla y también ser capaz de hacer algunos filtrados básicos. Me costó conseguir un VapourSynth completamente funcional en mi Mac, porque la instalación dista mucho de ser sencilla. Luego practiqué mucho con diferentes fuentes (antiguas, nuevas, granuladas, en blanco y negro, etc.) porque es la única forma de aprender a *encode* y por eso estoy aquí [en el subforo accesible solo a usuarios con 1,000 o más subidas de *torrents*] ahora. Traté de imitar la alta calidad de codificación de **X** y **X**. **X** en HDBits me enseñó ajustes básicos de x264 y algunas sutilezas de filtrado (cómo hacer recortes desiguales). Siento que todavía tengo que aprender y mejorar, pero creo que ahora puedo contribuir al sitio produciendo *encodes* de calidad aceptable de los maravillosos *remuxes* de los héroes **X**. Todavía tengo que aprender el *encoding* x265 (incluyendo HDR [alto rango dinámico] y DoVi [Dolby Vision]) y el *encoding* de contenido animado que tiene características específicas.

Aquí vemos una serie de cosas importantes: **(1)** una clara dedicación al aprendizaje de una habilidad sin esperar remuneración, **(2)** un profundo conocimiento de los aspectos técnicos de la compresión de video, **(3)** el respeto por los colegas y la camaradería general entre las personas que trabajan en lo mismo (en otras palabras, la actitud opuesta a un enfoque de estilo competitivo) y **(4)** la creencia en "contribuir al sitio" [*giving back*]. No estaría de más añadir que la ética básica del *encoding* (que no se menciona explícitamente aquí quizás porque todos en el foro ya la dan por supuesta) está presente en su mensaje: "producir *encodes* de calidad aceptable" pretende ofrecer a los usuarios archivos que quepan en sus discos duros para que puedan disfrutar de las películas en alta calidad sin necesidad de disponer de grandes cantidades de espacio de almacenamiento libre.[207]

Ahora que hemos cubierto algunos conceptos esenciales para comprender la mecánica interna de los rastreadores de *torrents* privados, podemos volver a nuestro estudio de caso de Karagarga y

---

[207]En ciertas disciplinas y círculos académicos, se ha puesto de moda idealizar la "imagen pobre" (es decir, los videos pixelados, granulados, o de baja calidad) como indicador de la popularidad de la piratería. El ejemplo más flagrante de esta línea de pensamiento es quizás el famoso ensayo de 2009 de la cineasta y escritora alemana-japonesa Hito Steyerl "In Defense of the Poor Image" ("En defensa de la imagen pobre"), publicado en *e-flux journal* 10 (noviembre de 2009). A pesar de defender ostensiblemente la imagen pobre, las descripciones que Steyerl hace de esos videos ("borrosos, amateur y llenos de artefactos"), así como su correlación errónea "La imagen pobre… transforma la calidad en accesibilidad", demuestran que está mal informada sobre los tecnicismos del *encoding*. En realidad, la calidad no tiene por qué sacrificarse en aras de la accesibilidad (que presumiblemente significa tamaños de archivo más pequeños que una parte más amplia de la población pueda "permitirse" descargar): el arte del *encoding* transparente existe precisamente para garantizar esa accesibilidad sin sacrificar la calidad, desmintiendo el mito popular de que la compresión equivale a pixelación o a una merma de la calidad. Por supuesto, es cierto que existen imágenes pobres (videos pixelados), y sin duda más en 2009 (en el momento en que Steyerl escribía) que en 2024. Pero la presencia de este tipo de videos en amplia circulación en las redes piratas no demuestra que este sea el único resultado posible de la distribución pirata, ni implica que sea un resultado especialmente deseable. Más bien, la conclusión correcta que se puede extraer de la observación de esa realidad es que el conocimiento del *encoding* no es omnipresente y que la compresión no transparente es simplemente una tarea más fácil para la persona ordinaria, lo que da lugar (sobre todo en los rastreadores públicos y otros espacios sin una moderación estrictas) a una proliferación de *encodes* de 'baja calidad'. Romantizar estos *encodes* de baja calidad como la vanguardia de la piratería es contraintuitivo y perjudicial para el objetivo más amplio de entender y contextualizar la piratería digital sin fines de lucro como una respuesta a la distribución legal que tiene éxito donde la distribución legal fracasa. En cambio, demostraremos que los *encoders* no profesionales (es decir, piratas) demuestran un dominio del *encoding* transparente que en la mayoría de los casos supera con creces el esfuerzo dedicado a la misma tarea por sus homólogos profesionales.

examinar algunos aspectos en los que se pueden observar las innovaciones (tecnológicas y de otro tipo) de la piratería sin fines de lucro.

He aquí algunos extractos del manifiesto de Karagarga, ligeramente editados para mayor claridad:[208]

> Karagarga es una comunidad de intercambio de archivos. Para ello utilizamos el protocolo BitTorrent. Desde su creación, Karagarga se ha convertido en un completo archivo de películas y materiales relacionados.
> ...
> Pretendemos emular una economía de regalos entre iguales, como una oportunidad de participar en la vida de la colección según las capacidades y deseos de cada miembro. **A diferencia de una economía capitalista, el beneficio y el excedente no son causas ni motivos relevantes para el intercambio.**
> ...
> La colección está tan abierta como es posible actualmente a cualquier miembro de Karagarga. Las condiciones de acceso a la condición de miembro han cambiado con el tiempo, durante algunos años las invitaciones a Karagarga estuvieron cerradas. Las invitaciones no deben venderse ni comprarse, intercambiarse o trocarse. Fomentamos el intercambio informal de archivos.
> ...
> Karagarga quiere promover la riqueza de los cines y las artes incipientes más allá de las superproducciones de Hollywood y Bollywood. Este último material es fácil de conseguir a través de canales minoristas o entre iguales. La colección de Karagarga se compone de artistas y obras internacionales accesibles—si acaso—solo con dificultad en muchas partes del mundo.
> ...
> No consideramos redundantes los *torrents* "muertos" [*dead*]. Los *torrents* pueden revivir mediante una resiembra tras un largo tiempo de inactividad, una década o más. **Contamos con una base de miembros dedicados para volver a poner en circulación los *torrents* tras un periodo de inactividad.** Si un *torrent* lleva dos días sin haber sido *seedeado*, un gran botón rojo en la parte superior de la página de detalles del *torrent* le permite solicitar un *reseed* para el *torrent*…**Si tú *reseedeas* un *torrent* para el que se ha solicitado un *reseed*, se te concede automáticamente una bonificación de ratio.**
> ...
> Dado que cada nuevo *torrent* de película entra en el repositorio de Karagarga y potencialmente permanecerá allí durante mucho tiempo, nos gustaría que cada uno tuviera una descripción lo más detallada posible. Por lo tanto, es obligatorio que cada *torrent* incluya las especificaciones completas del archivo de la película (lo que permite a los usuarios juzgar si el archivo se podrá reproducir en su dispositivo de reproducción) y al menos tres capturas de pantalla directamente del archivo (lo que permite a los usuarios juzgar la calidad del *encode*).
> ...
> En Karagarga nos esforzamos para que todos los *torrents* de películas estén *encoded* con la mejor calidad posible y al mismo tiempo permitan el máximo nivel de compatibilidad de reproducción. Aunque no permitimos que se duplique la subida de la misma película, sí permitimos que un ripeo de baja calidad sea sustituido por otro de mayor calidad... los criterios que hacen que un *torrent* sea de mayor calidad y una sustitución sea bienvenida incluyen: Si el *torrent* proviene de una fuente de mayor calidad que la existente (por ejemplo, un DVD con mejor calidad de imagen que la otra versión en DVD), si está en la relación de aspecto correcta (por ejemplo, una versión de pantalla ancha [*widescreen*] para sustituir a una de pantalla completa recortada [*cropped fullscreen*]), si ofrece subtítulos extraíbles en lugar de subtítulos codificados, si ofrece la pista de audio original en lugar de una doblada o si incluye extras adicionales como un comentario de audio, un *making-of*, etc.
> ...

[208]The KaraGarga Manifesto. (En años anteriores, el nombre se estilizaba de esta forma, pero la grafía moderna es Karagarga.) https://karagarga.in/manifesto.php. Escrito el 20 de febrero de 2007, última revisión noviembre de 2019. Traducción propia. Énfasis mío.

> Hay muchas películas raras (extranjeras) que carecen de subtítulos. Contamos con una comunidad cada vez mayor de personas que se dedican a crear subtítulos personalizados. Esto suele implicar traducir o transcribir, crear tiempos de subtítulos, etc.

De este manifiesto pueden extraerse varios puntos importantes, pero quizás estos cinco sean los más importantes.

1. Hay una clara ruptura con la economía capitalista, cuyo motor es el beneficio (lucro).

Como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, la distribución legal en la industria cinematográfica (a pesar de su nombre, que implica que su objetivo principal es *distribuir*) tiene ante todo una motivación lucrativa. No cabe duda de que la industria cinematográfica es heterogénea, y resulta reductor simplificar toda la distribución cinematográfica (comercial e independiente por igual) en este marco. Ciertamente, los cineastas independientes que pretenden exhibir sus películas en festivales de cine no operan con una lógica similar a la de quienes están detrás del Universo cinematográfico de Marvel [*Marvel Cinematic Universe*]. Pero es importante recordar la distinción entre cineastas y distribuidores. El cine puede ser un arte, por lo que puede distanciarse más (aunque tal vez no escapar completamente) de los confines de la economía capitalista, pero la distribución sigue estando directamente dentro de los confines del mundo capitalista: los distribuidores buscan obtener un rendimiento de su inversión en películas.

Una idea errónea que se repite a menudo sobre la piratería cinematográfica sin fines de lucro se refiere a la calidad (del contenido, no de la imagen) de las películas, cuestionando si los cineastas producirían películas de calidad similar sin incentivos lucrativos. Pero esto no viene al caso. Los piratas se insertan en la cadena en el mismo lugar que los distribuidores ocupan en el lado legal de la ecuación; en otras palabras, los distribuidores son los homólogos legales de los piratas (se podría llamar a los piratas sin fines de lucro como "distribuidores ilegales"). Como tal, el trabajo pirata *no* garantiza la calidad del contenido de la obra, sino la calidad de la *edición*. Es aquí donde podremos ver (a través de un examen minucioso del *encoding*) el abismo que separa a los piratas de sus contrapartes legales. Resulta (y no es de extrañar) que cuando uno está motivado por la pasión por su oficio o por el compromiso ideológico de crear algo de alta calidad en lugar de por el rendimiento de la inversión, el producto suele superar a su homólogo producido en el mercado capitalista.

2. Se hace hincapié en las películas inaccesibles (con una apreciación del problema de la georrestricción).

Uno de los argumentos más comunes contra la piratería digital es hacer una falsa equivalencia entre una descarga pirata y una venta potencial perdida. El argumento es el siguiente: por cada copia de una película descargada ilegalmente (algo que a menudo se puede rastrear a través de las estadísticas de los rastreadores de *torrents*), se ha perdido una posible venta legal. Estas sumas se suman y arrojan cifras asombrosas. En el discurso sobre el estado de la industria de la CinemaCon 2024 (Las Vegas), pronunciado por Charles Rivkin, director ejecutivo de la Motion Picture Association, se afirmó (sin corroborarlo) que "la piratería no es, evidentemente, un delito sin víctimas…roba cientos de miles de puestos de trabajo a los trabajadores y decenas de miles de

millones de dólares a nuestra economía, incluidos más de mil millones en ventas de entradas de cine".[209] La suposición latente aquí es que cada persona que descargó una película a través de canales piratas renunció así a la oportunidad de verla en una sala de cine (y, por tanto, incurrió en una pérdida teórica en la venta de entradas). No debería ser difícil ver por qué este argumento es falaz: no solo las salas de cine no son accesibles a todo el mundo (por razones de ubicación geográfica, costo, etc.), sino que es perfectamente concebible que uno vea una película en el cine y luego la vuelva a ver en su casa en una fecha posterior, **sobre todo porque las funciones de cine son limitadas en el tiempo**. Aunque las observaciones de Rivkin se centran en Estados Unidos, el argumento resulta aún más falaz en el contexto internacional, donde muchos países carecen de infraestructuras cinematográficas sólidas y la única forma de que la gente vea películas es a través de la piratería (como alude el manifiesto de Karagarga), lo que invalida totalmente el típico argumento sobre las ventas perdidas: si uno no puede ver una película por medios legales, entonces, por supuesto, es imposible contar la descarga pirata de esa persona como una venta perdida.

3. Al tiempo que se comprenden las limitaciones (quizás contradictorias) de ser una comunidad cerrada, se sugieren las ventajas de contar con una "base de miembros entregados" [*dedicated member base*].

Algunos se preguntarán por qué esta tesis se centra en los rastreadores privados de *torrents*, una subsección bastante desconocida y quizás incluso 'elitista' del mundo pirata, que suele estar dominado por plataformas mucho más grandes y conocidas como The Pirate Bay, Cuevana, etc. ¿A quién debería importarle lo que ocurre 'detrás de puertas cerradas' en el mundo pirata? Seguramente sus comunidades son marginales, quizás incluso incestuosas, y cualesquiera que sean las normas y regulaciones idiosincrásicas que puedan tener probablemente tengan poca importancia para el mundo en general (incluso para el mundo de los consumidores piratas en general).

Pero (como se demostrará más adelante), nada más lejos de la realidad. Algunas de las deficiencias de los rastreadores públicos ya se han mencionado, por ejemplo, la baja retención de los *seeders* debido a la falta de seguimiento de la ratio, pero un análisis de las medidas que los rastreadores privados toman para desarrollar una "base de miembros entregados" y garantizar así la longevidad de los *swarms* mostrará que los rastreadores privados son, de hecho, la columna vertebral de la comunidad pirata en general, manteniéndose firmes frente a las modas y las tendencias efímeras y proporcionando un archivo fiable y duradero de material digital.

4. Se hace hincapié en la accesibilidad *técnica* mediante *encoding* eficaz y transparente.

Todo lo dicho anteriormente (en los subcapítulos precedentes) sobre el *encoding* y sus aspectos técnicos es pertinente en este caso. Aunque solo se menciona de forma indirecta en el manifiesto de Karagarga, el principio de garantizar la máxima accesibilidad a los usuarios con poco ancho de banda, poco espacio de almacenamiento, etc., es fundamental, y el *encoding* transparente es un componente crucial del mismo. En contraste a lo que reclama Hito Steyerl, el *encoding*

[209]Charles Rivkin, "'State of the Industry' Address at CinemaCon 2024", *Motion Picture Association*, 9 de abril de 2024. https://www.motionpictures.org/remarks/charles-rivkin-state-of-the-industry-address-at-cinemacon-2024

transparente ofrece una forma digna de que las grandes masas del mundo disfruten de los mismos privilegios digitales que la minoría global (ciudadanos de países del primer mundo) sin comprometer la calidad.

5. Se fomenta el *fansubbing*.[210]

Como ya se ha comentado en el capítulo anterior (sobre la distribución legal), incluso cuando existen subtítulos comerciales (es decir, profesionales) para una película concreta, Netflix (entre otros distribuidores) no los distribuye de forma totalmente democrática. Como se puede corroborar consultando algunas películas individuales en uNoGs,[211] la disponibilidad de subtítulos está a veces vagamente correlacionada con los principios lógicos de los idiomas hablados en determinados países (por ejemplo, una película distribuida en la plataforma estadounidense de Netflix suele tener subtítulos en inglés). Por ejemplo, una película distribuida en la plataforma griega de Netflix puede tener subtítulos en griego, inglés, húngaro y rumano, pero no en español o francés, como si se excluyera a los hablantes de esas lenguas que pudieran residir en Grecia. Karagarga, y los rastreadores de *torrents* públicos y privados en general, no ejercen tales principios de discriminación, ni voluntariamente ni involuntariamente, y por principio se incluyen tantos subtítulos como sea posible en los *torrents* (esto es especialmente fácil porque los subtítulos, al ser texto en lugar de video, son extremadamente ligeros en términos de tamaño/peso digital).

Más allá de eso, el énfasis en la creación de *fansubs* (y, de hecho, su incentivación) demuestra una vez más cómo la comunidad pirata sin fines de lucro tiene como primera prioridad la difusión masiva y desapasionada del contenido a todos los rincones del mundo, en lugar de una explotación selectiva de los mercados con alto poder adquisitivo con el fin de generar rendimientos de la inversión.

Los *fansubs* han tenido tanto éxito a la hora de democratizar y socializar películas que antes quedaban relegadas a la distribución en regiones limitadas (por cuestiones de idioma) que los distribuidores legales se han contagiado del éxito de los *fansubbers* piratas, incluso aprovechando (ilegalmente) de su trabajo en ocasiones. En octubre de 2012, Netflix fue identificado (o quizás capturado, mejor dicho) utilizando en su plataforma *fansubs* finlandeses creados por la comunidad DivX Finland para la serie de televisión estadounidense *Andrómeda*,[212] lo que llamó la atención por la firma de DivX Finland que aparecía en los subtítulos. Al ser cuestionado por ello, Netflix retiró la serie de la plataforma a la espera de una investigación, alegando que habían comprado la serie a un tercero y no habían investigado la procedencia de los subtítulos. Independientemente de que Netflix dijera o no la verdad, está claro que el rechazo a las prácticas no autorizadas, como el *fansubbing*, que hacen en voz alta los distribuidores legales, de repente deja de ser relevante cuando se produce una situación que les beneficia.[213]

---

[210] *Fansubs* = subtítulos hechos por fans (en vez de por instituciones). También se puede utilizar *fansub* como verbo.
[211] Véase la nota al pie de página 146.
[212] Jussi Ahlroth, "Netflix pyytää anteeksi tekstitysten luvatonta käyttöä" ["Netflix se disculpa por el uso no autorizado de subtítulos"], *Helsingin Sanomat* [*Diario de Helsinki*], 19 de octubre de 2012. https://www.hs.fi/talous/art-2000002573486.html
[213] Aunque la manera de fomentar el *fansubbing* en Karagarga no involucra remuneración monetaria (sino una forma de remuneración virtual a través de bonos de ratio), no estaría de más remunerar monetariamente a los *fansubbers*,

Aunque queda fuera del alcance de este estudio, también merece la pena mencionar que los *fansubs* a menudo suelen ser más fieles al diálogo original de una película que los subtítulos profesionales, que tienden a priorizar el entretenimiento y la accesibilidad por encima de la fidelidad al texto original.[214]

**Un *especial* Karagarga**

Tras haber tratado brevemente algunos aspectos de Karagarga que la sitúan en una posición única para crear una alternativa viable al modelo de distribución legal, pasemos ahora a un ejemplo concreto de una película que demuestra nuestro punto de vista.

La película de Gilberto "Gillo" Pontecorvo (1919–2006) *Queimada* (conocida como *Burn!* en los países anglohablantes), de 1969, es sin duda una de las mejores películas anticoloniales y antiimperialistas de todos los tiempos. Edward Said afirmó que se trataba de una de las "mayores películas políticas jamás rodadas",[215] mientras que Joan Mellen comentó: "Desde Eisenstein, ninguna película había cantado tan explícitamente y con tanto arte un himno a la gloria y la necesidad moral de la revolución".[216] Ambientada en una isla ficticia del Caribe, rodada en su mayor parte en Colombia y brevemente en Marruecos, con un director italiano y un actor principal estadounidense, es también un testimonio de la cultura internacionalista del cine.

Como era de esperar—al igual que gran parte del cine político radical[217]—*Queimada* sufrió (y sigue sufriendo) a instancias de los distribuidores que, como se ha afirmado anteriormente, dan

---

sobre todo porque algunas plataformas de *streaming* legales—como Crunchyroll o Rakuten Viki—usan *fansubs* mucho más ampliamente (no solo de vez en cuando "accidentalmente" como Netflix) y no remuneran a los *fansubbers*. Allí—así como el sueño húmedo del marxista se hizo realidad cuando la audiencia del Ciclo de Cine Revolucionario pidió iniciar un grupo de lectura—se realiza el sueño húmedo del capitalista de lo que Marx hablaba: "[El obrero g]enera *plusvalor*, que le sonríe al capitalista con todo el encanto cautivante de algo creado de la nada" (Karl Marx (trad. Pedro Scarón), *El capital, Tomo I, Vol. 1: El proceso de producción del capital*, Siglo XXI, 1975, p. 261). Los *fansubs* se crean sin remuneración ninguna, pero llegan a generar beneficios a través de su expropiación por plataformas de *streaming*.

[214]Simone Wilcock, "A Comparative Analysis of Fansubbing and Professional DVD Subtitling", Tesis de maestría, University of Johannesburg, 2013, pp. 106ff.

[215]Edward Said, *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, Granta Books, 2001, p. 283. Traducción propia.

[216]Joan Mellen, "A Reassessment of Gillo Pontecorvo's *BURN!*" *Cinema* Vol. 7, No. 3 (Winter 1972–1973), p. 47. Traducción propia.

[217]Se podría (¡y se debería!) escribir una tesis entera sobre la problemática relación entre los cineastas radicales y sus luchas perpetuas con la distribución y los distribuidores. A veces se da el caso de que fuerzas superiores intervienen incluso después de que un distribuidor haya distribuido una película (y no solo la haya tirado [*dumped*] como en el caso de *Queimada*), véanse por ejemplo las observaciones de Sam Greenlee sobre la el tiempo misteriosamente corto que tuvo su película radical de 1973 *The Spook Who Sat by the Door* en cines: "La película se estrenó el fin de semana del Día del Trabajo del '73 y, justo cuando estaba a punto de ser rentable, **la retiraron del mercado a instancias del FBI** [Oficina Federal de Investigación de Estados Unidos]". ("'Duality is a survival tool. It's not a disease': Interview with Sam Greenlee on *The Spook Who Sat by the Door*", p. 43, en *Race and the Revolutionary Impulse in* The Spook Who Sat by the Door; Michael T. Martin, David C. Wall, y Marilyn Yaquinto (eds.); Indiana University Press; 2018). Traducción propia. Énfasis mío.

prioridad al lucro sobre la difusión desapasionada de la cultura. La crítica de cine estadounidense Pauline Kael resumió algunos de los problemas por los que pasó la película:[218]

> *Burn!* se llamaba originalmente *Quemada*... Sin embargo, el actual gobierno español [de Francisco Franco], sensible a que se diera a españoles el papel de pesos pesados incluso en una película de época, ejerció fuertes presiones económicas sobre los productores, que…capitularon. **Se suprimieron partes de la película, se volvieron a rodar otras**, y los españoles, que históricamente habían dominado las Antillas, fueron sustituidos por los portugueses, que no lo habían hecho, pero no son un gran mercado cinematográfico. El título europeo se cambió por *Queimada*, que en portugués significa "quemada". Después de los retrasos y los gastos adicionales, la película aún no se ha estrenado ampliamente; United Artists, que probablemente se ha quemado financieramente en el trato, ha alterado el título estadounidense por el oportunista *Burn!* Además, **la versión estadounidense ha perdido veintitantos minutos** a manos de un "doctor de cine" neoyorquino cuya experiencia previa era el montaje de tráileres de películas. Estos recortes son, supongo, responsables de algunos sinsentidos en la acción y de algunas lagunas. Por último, la película fue "tirada" [*dumped*], es decir, **se estrenó sin la publicidad y los preestrenos habituales**. Esto suele significar que una empresa no espera que la película funcione bien y **esa falta de fe suele asegurar que no funcionará bien**, porque las críticas de las revistas saldrán con dos o tres meses de retraso, e incluso los críticos que podrían haberse mostrado entusiastas verán mermados sus ánimos por la sensación general de que es una bomba y se cerrará antes de que se publique…**Tales son las condiciones comerciales en el trasfondo de una película revolucionaria**…

La productora italiana Produzioni Europee Associati proyectó y estrenó en salas en Italia una versión sin cortes de la película con doblaje en italiano, mientras que la versión en inglés (con audio original) fue bastante recortada por el productor del tráileres Andrew J. Kuehn, contratado por United Artists para el trabajo "porque había reservas sobre el montaje de algunas escenas".[219] Cabría esperar que la llegada del video doméstico en las décadas posteriores al estreno en cines de Queimada pudiera rectificar los problemas de la época analógica, pero una vez más vemos los fallos de las distribuidoras a la hora de utilizar la tecnología moderna en beneficio de todos.

Dejando a un lado la cuestión de los VHS, la primera edición en DVD de *Queimada* fue en 2003 en Italia por la distribuidora Videa CDE. Según los deseos de Pontecorvo y la disponibilidad de material de origen (para digitalizar), el DVD incluía la versión sin cortes de la película con el doblaje italiano. La primera edición en DVD fuera de Italia corrió a cargo de Metro-Goldwyn-Mayer (2007–2008 en España, Estados Unidos, Reino Unido y Japón). Dado que el público no era italiano, esta versión era la que tenía diálogos originales en inglés, aunque faltaban los veinte minutos cortados por Kuehn. Se desconoce si United Artists conservó en algún lugar el metraje extirpado con el audio en el idioma original, aunque algunos postulan que "pudo haber sido

---

[218]Pauline Kael, "Mythmaking", *The New Yorker*, 7 de noviembre de 1970, p. 159. Traducción propia. Énfasis mío. He cambiado las comillas por cursiva para los nombres de las películas. Sobre las "fuertes presiones económicas sobre los productores" ejercido por el gobierno de Francisco Franco, página 252 de *Historia social del cine en España* (Emeterio Diez Puertas, Editorial Fundamentos, 2003) cuenta que fue Alfredo Sánchez Bella, ministro de información y turismo de España entre 1969 y 1973, que amenazó a los productores de boicotear la película si no la cambiaran. Sin embargo, página 151 de *Il dramma* (anno 46, número 3, marzo de 1970) cuenta que fue Manuel Fraga Iribarne, el predecesor de Sánchez Bella de 1962 hasta 29 de octubre de 1969, que hizo la amenaza.

[219]*Il dramma*, anno 46, n. 11–12 (noviembre-diciembre de 1970), p. 212. https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/3/7/4/83377_ca_object_representations_media_37487_original.pdf. Traducción propia.

desechado en una notoria 'limpieza' de bóvedas realizada por un ejecutivo de MGM-Pathé alrededor de 1990–1991".[220]

Dada la importancia y relevancia política de la película (Joan Mellen escribió "A United Artists... les molestaba la naturaleza incendiaria de un tema con el que no querían verse estrechamente identificados"[221]), sobre todo en su versión sin cortes, así como la importancia política de otras películas de Pontecorvo (entre las que destaca *La batalla de Argel*, célebremente elogiada por el Partido de las Panteras Negras en EE. UU. y utilizada como guía para la guerra de guerrillas), quizás no sea casualidad que incluso en el siglo XXI sea imposible para los no italohablantes (o incluso para aquellos a los que no les importa ver los doblajes italianos con subtítulos) ver la película en su forma original, sin expurgar. ¡Hasta 2018!

El 27 de febrero de 2018, el usuario de Karagarga **flutobias** subió una autodenominada "edición híbrida" de la película. De sus notas de publicación:[222]

> El montaje original de la película fue recortado por United Artists en casi 20 minutos para su estreno en Estados Unidos. En Italia, la película se estrenó íntegra, pero las actuaciones, grabadas en inglés, se estrenaron dobladas al italiano…Varias personas de K[ara]G[arga] solicitaron un montaje híbrido, que mantuviera las escenas eliminadas en italiano, pero volviera a colocar los diálogos en inglés en su lugar, lo que yo he hecho…El objetivo era respetar al máximo el montaje italiano y utilizar la mayor parte posible de los diálogos en inglés. No se ha hecho ningún cambio que no corresponda ni al corte italiano ni al estadounidense.

Esta edición híbrida ha sido posible no solo gracias al minucioso trabajo manual de flutobias, sino también a la **disponibilidad** de los dos cortes de la película, a saber, el DVD en italiano (subido a Karagarga por otro usuario el 29 de diciembre de 2008) y el audio en inglés (otro usuario subió a Karagarga un *encode* del DVD en inglés el 7 de enero de 2007). El mercado de Videa CDE es Italia y los italohablantes, por lo que el DVD no incluye subtítulos (aparte de los subtítulos en italiano) para los no italohablantes. Pero la piratería digital trasciende las fronteras, y la subida en 2008 del DVD italiano puso la versión sin cortes de la película a disposición de los no italianos a gran escala. En los diez años transcurridos entre 2008 y 2018, ha habido mucho interés (por parte de los no italianos) en ver la versión sin cortes de la película, como demuestran los comentarios a continuación de la subida en 2008 del DVD italiano en Karagarga:[223]

> **X**: Creo que la voz de Brando es esencial para la película. Si no aparece el audio original en inglés de las escenas eliminadas, quizás podríamos hacer una versión híbrida con audio inglés/italiano.
>
> **Y**: Amén a eso, si el audio completo no se quemó como la isla de Queimada. Mientras tanto, he creado subtítulos en inglés y español para esta versión, en cariñosa memoria de Gilberto Pontecorvo, masacrado por United Artists.

---

[220]Glenn Erickson, *Burn! (Queimada)*, 31 de diciembre de 2022. https://trailersfromhell.com/burn-queimada
[221]Joan Mellen, op. cit., p. 71.
[222]Gillo Pontecorvo - *Queimada* AKA *Burn!* [Hybrid Edit] (1969). https://karagarga.in/details.php?id=220208. Traducción propia.
[223]Gillo Pontecorvo - Queimada AKA Burn! [Uncut] (1969). https://karagarga.in/details.php?id=63710. Traducción propia. He cambiado los nombres de los dos usuarios por **X** y **Y** para mantener el anonimato.

Tres años más tarde, un usuario de Karagarga informó de la proyección de una versión híbrida de la película en Filadelfia:[224]

Figura 28. Cartel de la proyección de un corte híbrido de *Queimada* el 15 de diciembre de 2011.[225]

Adam Lippe (el Adam de la dirección de correo electrónico que aparece en el cartel) tiene un extenso post en su web de marzo de 2012 en el que detalla las diferencias entre las dos versiones de *Queimada*,[226] junto con un enlace a un cartel de otra proyección:

[224]Comentario de 11 de diciembre de 2011 en https://karagarga.in/details.php?id=63710.
[225]Fuente de la imagen: https://www.regrettablesincerity.com/wp-content/uploads/2011/12/burnonlineposter.jpg
[226]Adam Lippe, "*Burn!* – Uncut", 22 de marzo de 2012. https://regrettablesincerity.com/?p=8067. Traducción (propia) del texto a la derecha: Del director de *La batalla de Argel* llega *Queimada*, una obra de comentario político sumamente incendiaria. La película está protagonizada por Marlon Brando en el papel de un mercenario que instiga deliberadamente una revuelta de esclavos en una isla del Caribe para poder beneficiarse de la consiguiente mejora del comercio británico de azúcar. Proyectaremos una versión inédita de la película. Cuando la película se estrenó en Estados Unidos en 1970, United Artists recortó 20 minutos de la película, en su mayoría material político, por miedo a enemistarse con el gobierno español. Esta situación se corrigió ligeramente en 2004, cuando se estrenó la versión sin cortes en los cines de repertorio, pero desgraciadamente doblada íntegramente al italiano. Esto eliminó la brillante interpretación vocal de Marlon Brando en la película, aunque la película en sí fuera más completa. Esta nueva versión utiliza la versión sin cortes y la voz de Brando (excepto cuando su voz no estaba disponible).

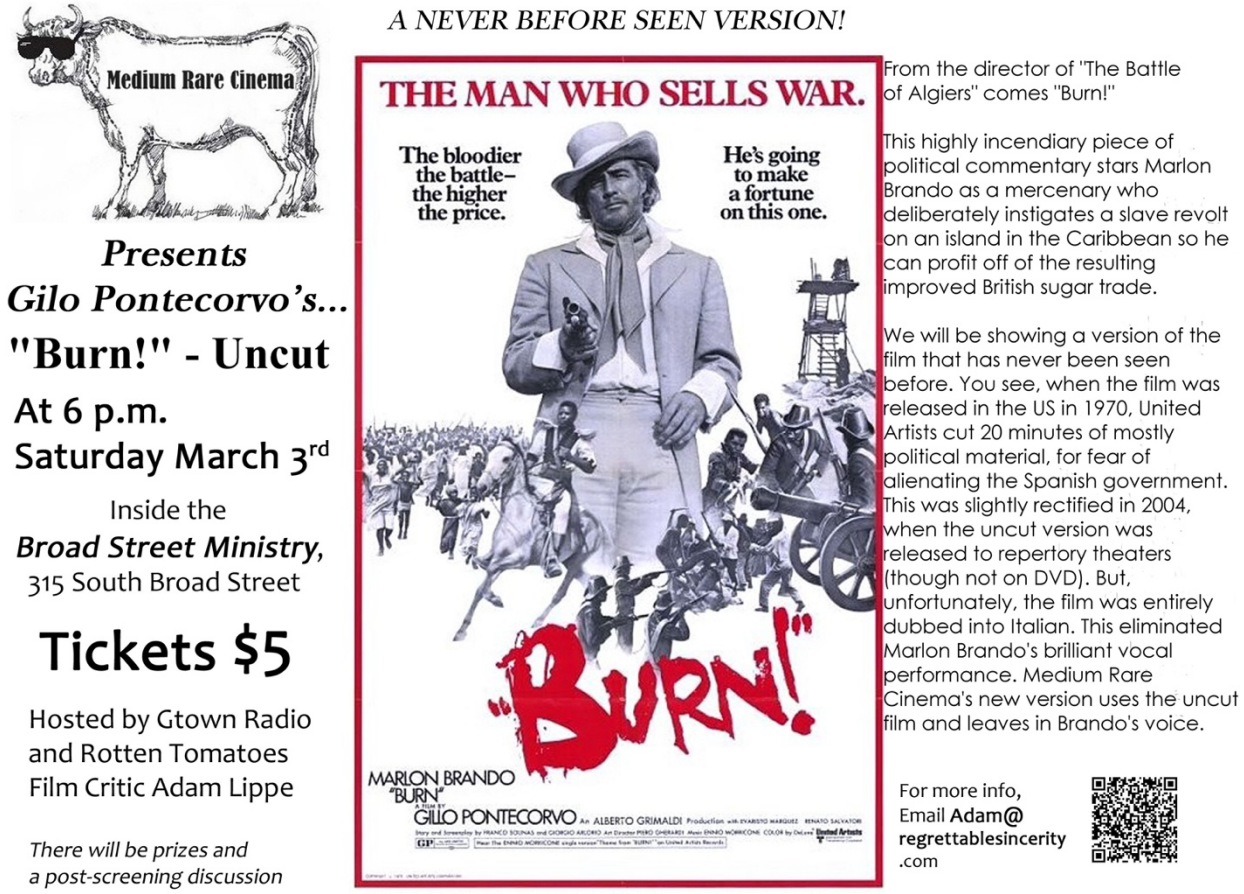


Figura 29. Cartel de la proyección de un corte híbrido de *Queimada* el 3 de marzo de 2012.[227]

Así pues, el corte híbrido de 2018 de flutobias no puede presumir de haber sido el primero que se ha hecho o visto, pero al menos es el primero que se ha distribuido y estrenado (y no solo proyectado en cines).[228] Desde el limitado alcance de Karagarga se extendió con suficiente rapidez a plataformas más accesibles y abiertas, y ahora se puede encontrar en YouTube.[229]

Aunque la tecnología Blu-ray existía desde hacía más de una década en el momento del lanzamiento del corte híbrido de flutobias en 2018, las películas más antiguas (especialmente las que no eran de Hollywood) solo empezaron a ser (re)escaneadas[230] y remasterizadas a mediados de la década de 2010, y la primera edición en Blu-ray de *Queimada* no se produjo hasta julio de

[227]Fuente de la imagen: https://www.regrettablesincerity.com/wp-content/uploads/2012/02/burninitialfinalposter.jpg
[228]A través de correspondencia personal con Adam Lippe el 2 de mayo de 2024 por correo electrónico, me confirmó que su versión no fue distribuida: "Conozco el otro corte híbrido [de flutobias]. Nunca compartí el mío en sitios de *torrents*, solo lo mostré a un público en vivo algunas veces". Traducción propia del inglés.
[229]"*Queimada* [aka *Burn!*] (1969) - Gillo Pontecorvo Director's Cut [in English] (1080p HD)". https://youtu.be/cF5mhZDX0Kc. Subido a YouTube el 18 de marzo de 2021 por el usuario Maynard G. Krebs.
[230]Las películas hechas con filme (es decir, en la época pre-digital) se conservan en cintas y rollos, por lo cual, para llegar a la distribución en formatos como DVD, Blu-ray, *streaming*, etc. es necesario escanearlas.

2018 (a cargo de la distribuidora alemana Koch Media), en un lanzamiento único que incluía el corte inglés y el corte italiano de la película.[231] Como era de esperar, el mundo pirata respondió rápidamente, y este Blu-ray apareció en HDBits el 20 de julio de 2018, seguido por PassThePopcorn el 21 de julio de 2018 y Karagarga el 12 de octubre de 2020. Muchos usuarios de Karagarga expresaron su interés en mejorar el corte híbrido de 2018 de flutobias con video en definición alta (HD) ahora disponible a través del Blu-ray de Koch Media, y con la incentivación de los pares, así como los incentivos estándar de los rastreadores de *torrents* privados (por ejemplo, crédito de subida extra para mejorar la ratio de uno sin tener que subir *torrents* o *seedear*), flutobias repitió su labor de amor y lanzó una versión HD de la edición híbrida de *Queimada* el 2 de marzo de 2021. El hecho de que esta versión también se haya difundido fuera de los confines del mundo privado de los rastreadores de *torrents* (por ejemplo, YouTube) es una prueba más de su popularidad y de la demanda de ver esta obra de la forma más original posible, una demanda aparentemente ignorada por el distribuidor.

Este ejemplo sirve para mostrar el modo en que las comunidades piratas sin fines de lucro ni posibilidad de remuneración trascienden fronteras, colaboran y aúnan fuerzas para producir productos de mayor calidad que sus homólogos legales. Se afirma que este fenómeno no es accidental o simplemente el resultado de que los entusiastas se concentren juntos en un espacio (en línea), sino que el componente pirata es integral: mientras que en el capitalismo solo se producen productos cuando existen mercados (es decir, compradores) que pagarán por ellos, el espacio anticapitalista de la piratería digital sin fines de lucro demuestra que no solo es posible *otro* mundo (en términos de riqueza, diversidad y calidad de la oferta cultural), sino que en realidad es posible un mundo ***mejor***.

**Otro *especial* Karagarga**

Aunque el ejemplo anterior del corte híbrido de *Queimada* es una demostración útil de cómo los piratas de películas pueden trascender las limitaciones que les imponen los distribuidores para crear productos nuevos y originales, merece la pena examinar casos en los que no se realiza ninguna modificación en la película, es decir, en los que los piratas simplemente preservan y mantienen la distribución de una película desatendida, olvidada o incluso deliberadamente descartada por los distribuidores.

Tomemos el ejemplo de la comedia dramática francesa de 1994 *Trop de bonheur* (*Demasiada felicidad* en español), de Cédric Kahn (n. 1966).

[231] Blu-ray.com. *Queimada*. https://www.blu-ray.com/movies/Queimada-Blu-ray/198346

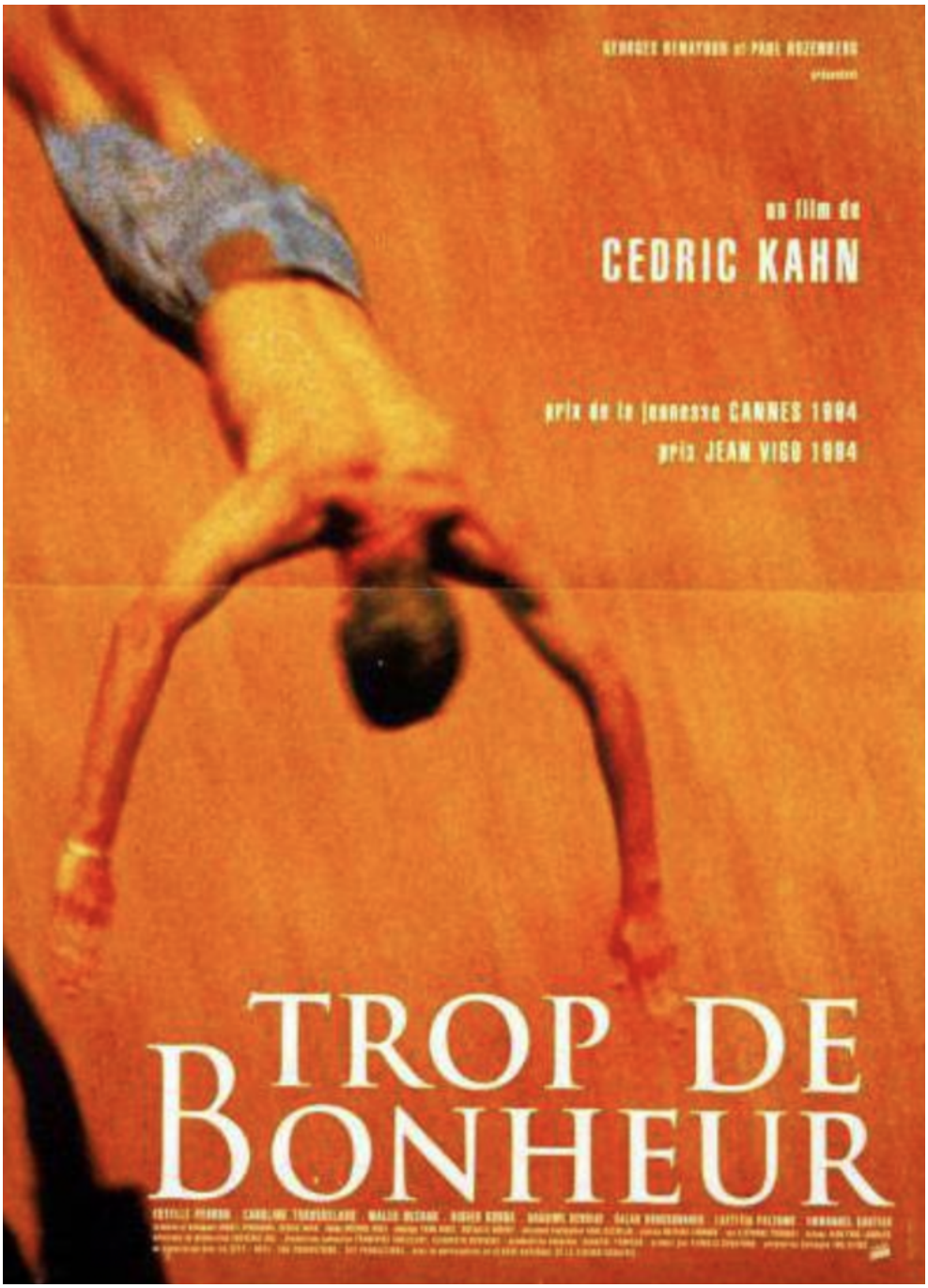


Figura 30. Cartel de *Trop de bonheur*[232]

Como se explicó en un artículo de 2022,[233]

[232]"*Trop de bonheur* de Cédric Kahn (1994)", Unifrance. https://www.unifrance.org/film/12143/trop-de-bonheur
[233]Tristan Brossat, "« *Trop de bonheur* », l'histoire d'un film magnifique condamné à être invisible", *Trois couleurs*, 26 de septiembre de 2022. https://www.troiscouleurs.fr/article/trop-de-bonheur-cedric-kahn. Traducción propia. Énfasis mío.

> La música de la banda sonora procedía del catálogo de Sony, gracias a un acuerdo firmado con la compañía estadounidense para toda la colección. Los derechos se negociaron únicamente para la emisión televisiva de *Bonheur* [una versión más corta de la película concebida solo para televisión], y para el efímero estreno en salas de la versión larga [*Trop de bonheur*, estrenada en cines en junio de 1994]. "Desde entonces, el mercado discográfico se ha hundido y las compañías han tenido que cambiar de modelo de negocio", nos explica Paul Rozenberg [de IMA Productions]. "Ahora exigen cientos de miles de euros por cada película de la colección. ¡No tiene sentido!". Según el productor, **esto es lo que impide que *Trop de bonheur* salga en VoD [*video on demand*] o DVD, haciéndola completamente invisible…Una obra que desde hace casi treinta años sufre otra injusticia, la de no poder verse**.

Los problemas relacionados con los derechos de autor de la música utilizada en películas han plagado a los cineastas durante mucho tiempo, sobre todo a los cineastas independientes con presupuestos bajos, y a menudo han tenido un papel importante en el resultado final de una película (es decir, los cineastas pueden desear utilizar cierta música en sus películas, pero no pueden hacerlo por no poder obtener el permiso de los derechos de autor o pagar las tasas necesarias). En casos como este, los acuerdos provisionales se pueden elaborar en medio de un contexto de condiciones cambiantes, lo que lleva a la desafortunada circunstancia de que la película quede relegada a la invisibilidad para siempre.[234]

*Trop de bonheur* podría haber quedado relegada al olvido para siempre, pero cuando un usuario del grupo informal francés de intercambio de películas en Facebook **la loupe** pidió la película allí en 2021, empezaron a mover las cosas.[235] Otro usuario, de Lyon, comentó que había comprado el acceso digital a la película en 2006, cuando estuvo disponible durante unos meses en la plataforma francesa de VoD (*video on demand*) Orange. (En breve se aclarará cómo pudo estar disponible en Orange VoD sin haber saldado las deudas por derechos de autor de la música). Aunque la película hacía tiempo que había sido retirada de la plataforma, este usuario aún tenía el software de Orange

[234]Se podría escribir un artículo entero o incluso un libro entero sobre películas en esta situación. De hecho, el periodista francés Tristan Brossat ha escrito (en la misma revista) sobre varios casos particulares de "películas invisibles" (aunque no todos en la misma situación de problemas de derechos de autor de la música). Por experiencia personal, puedo citar otro ejemplo de una película invisible debido a los derechos de autor de la música: la película mozambiqueña de 1977 *25* (sobre la descolonización y la independencia de Mozambique) de los cineastas brasileños Celso Luccas (n. 1951) y José Celso Martinez Corrêa (1937–2023). Aunque ahora está más disponible a través de canales ilegales (pero sigue siendo totalmente inaccesible a través de canales legales), en 2021 la película era excepcionalmente difícil de encontrar incluso a través de canales ilegales, lo que me llevó a ponerme en contacto con Celso Luccas por correo electrónico y posteriormente por WhatsApp (al no recibir respuesta) para pedirle ver la película. Aunque compartió la película conmigo, también escribió (correspondencia de WhatsApp del 31 de julio de 2021) "Te ruego, por favor, que no hagas copia de la película *25* porque tenemos algunos problemas con los derechos de autor de la música". (traducción propia del inglés).

[235]Inicialmente solo un grupo 'cerrado' (lo que significa que cualquiera podía encontrarlo buscando en Facebook, pero solo podía ver los mensajes y participar después de ser aceptado) y más tarde convertido en 'secreto' (no se puede buscar: solo se puede acceder si uno es miembro o es invitado a ser miembro), la loupe vio su desaparición el 12 de julio de 2021 debido a los esfuerzos de varios distribuidores a pesar de que el grupo tenía reglas estrictas para **compartir solo películas que eran legalmente inaccesibles en Francia o estaban agotadas en Francia**. (Esto demuestra que las políticas de antipiratería de los distribuidores a menudo ni siquiera corresponden a daños reales causados por la piratería, sino que la industria cinematográfica se opone a la piratería independientemente de su impacto.) Véase Jérémie Couston, «La Loupe, le groupe Facebook qui réjouissait les cinéphiles et agaçait les distributeurs» ["La Loupe, el grupo de Facebook que hizo las delicias de los cinéfilos y enfadó a los distribuidores"], *Télérama*, 19 de julio de 2021. https://www.telerama.fr/cinema/la-loupe-le-groupe-facebook-qui-rejouissait-les-cinephiles-et-agacait-les-distributeurs-6909310.php

en su vieja computadora junto con la película descargada, que (debido al DRM) solo podía reproducirse en ese software. Un pirata parisino con el que he tenido el privilegio de colaborar, pero que permanecerá anónimo por razones de seguridad, puso entonces en marcha un plan para liberar la película. Aquí está una versión ligeramente editada (traducción propia del inglés) de la historia que me contó este pirata a través de una plataforma de mensajería en línea el 13 de julio de 2022 (énfasis mío):

> Ha sido el ripeo [copia] más difícil y épico que he hecho. Encontré a un tipo en Lyon (es el comisario de un festival de cine de allí, lo encontré porque comentó en el post de alguien que estaba buscando la película) que la tiene en el software para reproducir contenido de Orange VoD [*video on demand*] localmente. Porque la película estuvo durante unos meses en Orange VoD en 2006 (luego las empresas la vieron y pidieron a Orange que la retirara porque no habían pagado los derechos de la música). Así que este tipo en Lyon, que es un fan de esta película, compró el acceso VoD en 2006, y se quedó con su vieja computadora porque no tiene ningún archivo, solo se puede reproducir a través del software *offline* de Orange (por cuestiones de DRM). Así que todavía tiene esta computadora con la película en ella, pero no podía enviarme la película a causa de DRM (le pregunté a BLUTONiUM,[236] pero incluso él no podía quitar el DRM porque todo está fuera de línea: no hay comunicación con el servidor, que ya no existe, por lo que no hay manera de obtener la clave para descifrar). Así que lo intenté todo, copiando todas las carpetas de su computadora a la mía para intentar iniciar el software de Orange en mi computadora. Pero el algoritmo DRM detecta que la película no se reproduce en la misma computadora que la que la compró. Así que le pedí al tipo que instalara TeamViewer[237] en su computadora para poder controlarlo desde mi casa. Entonces conseguí instalar OBS,[238] pero su computadora era muy antigua y todo iba con retraso, más aún al controlarlo a través de TeamViewer. Después de horas intentándolo, conseguí capturarlo, y **ahora el director tiene una copia de su propia película. Toda una historia que demuestra lo absurdo de la industria del cine y los derechos de autor.**
>
> Otra cosa curiosa es que ayer llamé al productor para entender todas estas cuestiones de derechos de autor. Y le dije que no entendía por qué Orange puso la película en línea en 2006. Me dijo que **Orange actuó como "piratas"**. Me alegra ver que **hasta las plataformas de VoD son piratas.**

El proceso aún no había terminado, ya que la grabación en pantalla realizada por OBS tenía una calidad significativamente inferior a la del video original (algo inevitable cuando se graba en pantalla, de ahí que siempre sea mejor desencriptar el archivo encriptado original en lugar de grabar en pantalla, aunque en este caso era imposible). Se contactó con un *encoder* experto del equipo del personal de Karagarga, que hizo el siguiente comentario (ligeramente editado para mayor claridad) sobre la eventual publicación de la versión final de la película en Karagarga el 30 de abril de 2022:[239]

> Esta es una captura de pantalla *encoded* de un *stream* VoD con un gran problema de reproducción. Traté de resolver correctamente los fotogramas duplicados que tienen un patrón complejo (a veces 2 y a veces 3 fotogramas duplicados seguidos). Y conseguí eliminar todos los fotogramas duplicados, pero después

---

[236]BLUTONiUM es un pirata (una persona, pues) semiprofesional (sin fines de lucro) que trabaja (sin remuneración) para ciertos rastreadores privados. Tenga en cuenta que P2P normalmente es una abreviatura de *peer-to-peer* (entre pares), pero P2P en este contexto se refiere a algo diferente: un tipo específico de subidor [*uploader*] pirata que etiqueta las subidas con su etiqueta (muy a menudo nombres en mayúsculas con una sola letra en minúscula). Hay más explicaciones sobre los grupos P2P en este hilo del 15 de noviembre de 2010 en el foro Torrent Invites: "P2P vs Scene: Explained - By: xxxOBSCENExxx". https://torrentinvites.org/f23/p2p-vs-scene-explained-xxxobscenexxx-6254

[237]Un programa de software utilizado para facilitar el acceso remoto y el control de una computadora por otra.

[238]OBS (*Open Broadcaster Software*) Studio es un programa de software que permite grabar la pantalla.

[239]https://karagarga.in/details.php?id=304615. Traducción propia.

> descubrí que, además de esto, hay fotogramas que se saltan, lo que hace que la reproducción sea más entrecortada después de esta resolución. Qué pena para una película tan rara como esta :-(

En el caso de *Trop de bonheur*, al contrario que en el de *Queimada*, la censura política no es la culpable de su anquilosada (o, para ser más preciso, inexistente) distribución legal, sino cuestiones más mundanas relacionadas con los derechos de autor y el cambio de precios y acuerdos. Aunque puede que no sea razonable echar toda la culpa al distribuidor (no es difícil comprender la inviabilidad de pagar cientos de miles de euros simplemente por los derechos de la música), lo cierto es que el sistema legal de distribución (recordemos la Figura 12 de **Una historia crítica de la distribución de películas en la época digital**) no privilegia al usuario final, y cualquier número de cosas que vayan mal puede llevar a situaciones como esta, en la que enormes cantidades de tiempo y dinero y de creación artística se vuelven inútiles porque prácticamente nadie (¡ni siquiera el director!) puede ver o acceder a la película después de que se haya realizado. Sin ahondar demasiado en la economía precisa de lo que ocurrió en 1994 en el caso de *Trop de bonheur*, podemos concluir sucintamente que las limitaciones del modelo de distribución capitalista fueron trascendidas por una serie de actos ilícitos, primero por el propio Orange VoD en 2006 y quince años después por un grupo de piratas y voluntarios que se coordinaron virtualmente para hacer lo que debería haberse hecho en el momento del estreno original.

**PassThePopcorn**

Ahora que hemos cubierto algunos aspectos básicos de los rastreadores privados, su funcionamiento interno, y sus aspectos particulares, ya no es necesario repetir estos puntos, y es posible profundizar directamente en el análisis relevante para esta tesis.

PassThePopcorn nació en 2008. Brevemente llamado SceneMovies, fue rebautizado con el nombre actual a los pocos meses y lo ha mantenido desde entonces. A diferencia de Karagarga, que tiene normas detalladas sobre el tipo de contenidos permitidos en el rastreador (véase el Manifiesto de Karagarga más arriba), PassThePopcorn no tiene en cuenta el contenido temático del material subido a su sitio, siempre y cuando se trate de una película (las miniseries están permitidas, mientras que las series de televisión completas no, ya que no se consideran películas), sino que se centra en acumular un archivo cinematográfico lo más amplio posible. De hecho, la colección de películas de PassThePopcorn es muy superior a la de cualquier otro rastreador de *torrents* y, muy probablemente **es el repositorio** (legal o ilegal) **de películas más grande del mundo**. No cabe duda de que el desprecio explícito de los derechos de autor fue crucial para poder amasar esta colección.

Figura 31. PassThePopcorn[240]

Aunque las normas, reglamentos y costumbres internas de Karagarga pueden parecer rígidas al observador externo, son bastante laxas en comparación con PassThePopcorn, que es una operación mucho más organizada y regimentada. Algunos puntos de comparación, primero cuantitativos que cualitativos (datos actualizados a marzo de 2025):

| | **Karagarga** | **PassThePopcorn** |
|---|---|---|
| **Fundado** | 2004 | 2008 |
| **Usuarios** | 16,549 | 39,189 |
| **Películas** (incluyendo miniseries) | no hay datos disponibles | 349,993 |
| ***Torrents*** | 311,434 | 1,000,060 |

Figura 32. Comparación cuantitativa de Karagarga y PassThePopcorn, a marzo de 2025

| | **Karagarga** | **PassThePopcorn** |
|---|---|---|
| **Invitaciones** | Las invitaciones se conceden periódicamente a todos los *Power Users* (antigüedad de la cuenta de al menos 90 días, ratio de al menos 1.05, cantidad de | Solo los usuarios *Elite* (antigüedad de la cuenta de al menos 10 semanas, ratio de al menos 1.05, cantidad de subida de al menos 500 GB y **al menos 50 subidas de *torrents* nuevos**) y superiores pueden |

[240]Fuente de la captura de pantalla: https://www.facebook.com/photo/?fbid=737509367293294

| | | |
|---|---|---|
| | subida de al menos 50 GB) y a las clases de usuarios superiores. | recibir invitaciones. Los usuarios *Elite* pueden 'comprar' invitaciones por 2,500,000 puntos de bonificación de PTP por invitación, mientras que los rangos de usuarios superiores (más de 200 subidas de *torrents*) las reciben 'gratis' periódicamente. |
| **Restricciones de contenido** | No Hollywood, Bollywood o cualquier otra cosa ampliamente considerada *mainstream*. No es necesario que la película esté en IMDb. | La película debe estar en IMDb (salvo autorización excepcional del personal de PTP). |
| **Restricciones técnicas** | Todo en contenedor MKV, sin resoluciones superiores a 1080p (por ejemplo, 4K), sin *remuxes* | Todo en contenedor MKV, solo ciertos códecs permitidos (x264 para SD y HD, x265 para Ultra HD) |
| **Requisitos de subida** | Al menos tres capturas de pantalla, MediaInfo[241] (excepto para DVD y Blu-rays *untouched*) | Al menos tres capturas de pantalla, MediaInfo (o BDInfo[242] para Blu-rays sin retocar), imagen del cartel de la película |
| **Moderación de *torrents*** | No (salvo infracciones de las reglas) | Sí, visible con ✅ o ❌ por cada *torrent* |
| **Criterios *trumpable*** (no exhaustiva) | *Encoding* visiblemente deficiente, calidad visiblemente baja, relación de aspecto incorrecta, velocidad de fotogramas incorrecta, recorte deficiente, fuente superior disponible | *Encoding* deficiente, baja calidad, relación de aspecto incorrecta, tasa de fotogramas incorrecta, recorte deficiente, fuente superior disponible, subtítulos incrustados, falta de subtítulos en inglés (para películas en lengua no inglesa), códec/contenedor inadecuado, pista(s) de audio redundante(s), *upscale*, disco (DVD, Blu-ray, etc.) modificado, |

[241]MediaInfo es un programa de software gratuito y de código abierto que muestra información técnica sobre archivos de audio o video, por ejemplo, códec, etiquetas, subtítulos, tasa de bits, tasa de fotogramas, etc. La mayoría de los rastreadores privados y algunos públicos exigen o sugieren que quienes suban películas (u otros videos, por ejemplo, series de televisión) incluyan la salida MediaInfo de los archivos de video en la descripción de la publicación del *torrent*. Ciertos escritores—por ejemplo, Călin Boto en "Notes on Pirates I" (trad. Rareș Grozea), *Revista Arta*, 2 de septiembre de 2020, https://revistaarta.ro/en/column/notes-on-pirates-i—han sugerido erróneamente que las rigurosas medidas puestas en marcha para exigir que cada subida a Karagarga (y otros rastreadores privados) vaya acompañada de MediaInfo son "políticas exclusivistas" que contribuyen a un "modelo de culto" de la piratería digital. De hecho, ocurre todo lo contrario: al imponer al cargador la carga de explicar todos los aspectos técnicos del video que sube, el usuario final dispone de la mayor cantidad de información antes de tomar la decisión de descargar el video y puede así evitar problemas como descargar una película solo para darse cuenta de que no tiene subtítulos en el idioma deseado, o descargar innecesariamente una película en 4K solo para reproducirla en una pantalla de 1080p. En todo caso, el requisito de incluir MediaInfo en las cargas es *inclusivo*, no exclusivista.

[242]Al igual que MediaInfo, pero específicamente para BD (es decir, **B**lu-ray **D**iscs), BDInfo es un programa de software gratuito y de código abierto que proporciona información útil sobre los Blu-rays, por ejemplo, tamaño del archivo, número de videos que contiene (a veces hay extras más allá de la película en sí), tasas de bits [*bitrates*] de video y audio, subtítulos, etc.

| | | |
|---|---|---|
| | | supertítulos en lengua extranjera, marca de agua, muerto |
| **Proceso de *trumping*** | Solicitar la aprobación del personal con la información de comparación pertinente y, a continuación, subir el *torrent* tras la aprobación (anotando el nombre del miembro del personal que lo aprobó). *Freeleech* de dos días en el *trumping torrent* | Proporcionar información de comparación relevante en la descripción de la subida si es necesario, o si es obvio, subirlo así. *Freeleech* de un día en el *trumping torrent* (una vez moderado con ✅) |

Figura 33. Comparación cualitativa de Karagarga y PassThePopcorn

Varios de los puntos anteriores merecen un debate más profundo. Probablemente el más interesante para analizar en profundidad (a efectos de esta tesis) sea la cuestión de la etiqueta *trumpable*. Aunque técnicamente no es una palabra en inglés, emplea el sufijo común *-able* (que significa "capaz de ser") con el verbo *trump*, que significa "vencer a alguien o algo haciendo o produciendo algo mejor".[243] Así, que un *torrent* sea *trumpable* significa que es "capaz de ser *trumpado*", es decir, capaz de ser suplantado por una versión mejor (de la película) por cualquiera de las razones prescritas por el rastreador. En español, la palabra **superable** es suficiente para expresar lo mismo (y lo usaremos aquí en adelante para referirse a los *torrents trumpable*). En algunos casos, un *torrent* superable es *realmente* superable (por ejemplo, un *encode* sobrerecortado[244] de un DVD que podría ser superado por un *encode* correctamente recortado), mientras que en otros casos se marca como superable, pero es probable que nunca pueda ser superado (por ejemplo, una edición de una película con subtítulos incrustados, pero sin ninguna otra versión disponible sin subtítulos incrustados[245]).

¿Por qué es significativo que PassThePopcorn sea más estricto con la etiqueta *trumpable* que Karagarga, o que el proceso de *trumpable* sea más automatizado y menos personalizado? Evidencia un enfoque más técnico de la piratería cinematográfica, que prima la resiliencia, la calidad, y la longevidad por encima de los aspectos curatoriales o artísticos (que son presentes en Karagarga).

### Un *especial* PassThePopcorn

Del mismo modo que nos hemos centrado en una película "estrenada por Karagarga" para demostrar algunos puntos importantes sobre la piratería digital sin fines de lucro y lo que puede

[243]Según el *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*. https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/trump. Traducción propia.
[244]*Overcropped* en inglés. Por ejemplo, si una película en DVD tiene *letterboxing* (la práctica de convertir un video en pantalla ancha a otras dimensiones, preservando la relación de aspecto a través de agregar barras negras arriba y abajo de la imagen) y un *encode* de tal DVD correctamente quita las barras negras, pero accidentalmente quita una parte de la imagen también, eso sería un sobrerecorte, y sería *trumpable* por un nuevo *encode* que solamente quita las barras negras.
[245]Véase la nota al pie de página 163.

lograr, haremos lo mismo con PassThePopcorn, teniendo en cuenta los puntos antes mencionados sobre los aspectos altamente técnicos de PassThePopcorn.

La cineasta venezolana Margot Benacerraf (1926–2024) estrenó el documental *Araya* en 1959, donde compitió en el Festival de Cannes, donde ganó el Premio Internacional de la Crítica (otorgado por la Fédération Internationale de la Presse Cinématographique: FIPRESCI) y el Premio de la Comisión Técnica Superior. Rodada en septiembre y octubre de 1957 (durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez en Venezuela), la película narra la vida cotidiana de tres familias de la región costera de Araya, conocida por sus inmensas salinas. El estreno en Venezuela (en el Cine Humboldt de Caracas) no tuvo lugar hasta el 17 de mayo de 1977;[246] Benacerraf recordó que los distribuidores latinoamericanos de Cannes no se interesaron por la película, alegando que era demasiado intelectual para el público venezolano.

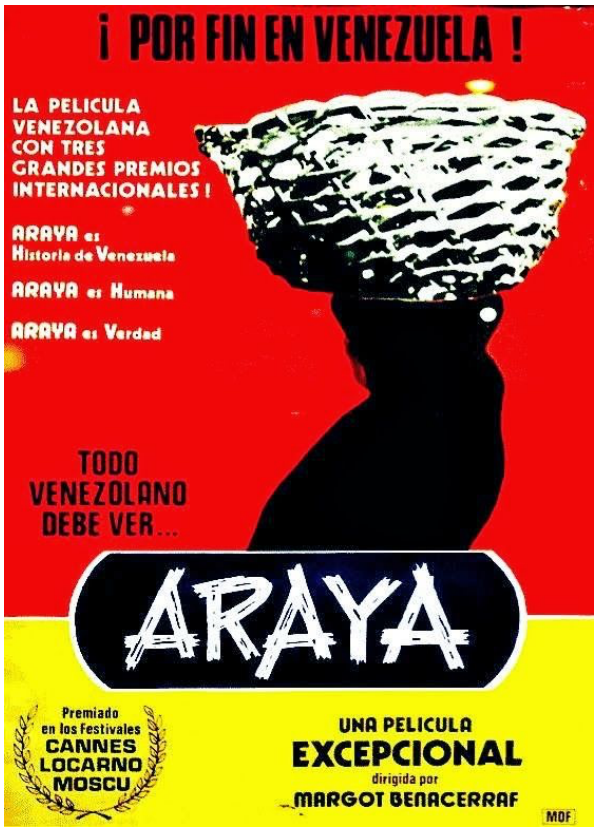


Figura 34. Cartel del estreno venezolano (1977) de *Araya*[247]

Aunque se trata de una película decididamente menos radical que *Queimada*, el destino de la distribución de *Araya* en la época digital muestra algunas de las mismas deficiencias en el modelo de distribución legal, donde los piratas técnicamente capacitados que operan en los espacios de

[246]Margot Benacerraf", Festival Internacional del Cortometraje Manuel Trujillo Durán, 16 de enero de 2014. https://festivalmtd.wordpress.com/2014/01/16/343

[247]Francisco Huertas Hernández, "'*Araya*' (1959). Margot Benacerraf. Poema visual de la sal", *El Acorazado Cinéfilo*. 11 de junio de 2020. https://www.bachilleratocinefilo.com/2020/06/araya-1959-margot-benacerraf-poema.html

élite del mundo de la piratería sin fines de lucro (es decir, el mundo de los rastreadores privados) vienen a 'salvar el día'. Aunque la Cinemateca Nacional de Venezuela hizo un VHS de la película en 1995,[248] nos ocuparemos de la historia de la distribución de la película en la época de los DVD, Blu-ray y *streaming*.

Al igual que muchas películas antiguas que adquirieron distribuidores de DVD a principios o mediados de la década de 2000, *Araya* fue adquirida por el Latin American Film Archive, con sede en Manhattan, Nueva York en 2005. El cierre de esta organización a finales de 2005 impulsó a la directora puertorriqueña Roselly A. Torres Rojas (actual directora de distribución y mercadotecnia de Third World Newsreel) a enviar la película a la distribuidora de cine independiente neoyorquina Milestone Film & Video (fundada en 1990). En colaboración con la propia Benacerraf, Milestone obtuvo los materiales físicos de la película y trabajó en su digitalización y restauración, lo que dio lugar a un estreno en salas estadounidenses de la película en 2009, seguido de un lanzamiento en DVD en 2011.[249] Aparte de una serie de características especiales, la edición en DVD de Milestone incluía audio en francés y español (el estreno en Cannes contó con una narración en francés, ya que los subtítulos en francés no se pudieron hacer a tiempo), así como subtítulos opcionales en inglés.

A pesar de que la película no se distribuyó formalmente en DVD en América Latina, la piratería funcionó bien: el DVD apareció en Karagarga y PassThePopcorn a los pocos días de su lanzamiento y permitió que se difundiera por todas partes. Dada la narración en español de la película, no fueron necesarios subtítulos para su distribución (informal) en el mundo hispanohablante.

El problema comenzó cuando Milestone lanzó la película en alta definición, presumiblemente en algún momento de 2017.[250] Aunque no existe una versión en Blu-ray de la película (el sitio web de Milestone ofrece confusamente un enlace a "Comprar el DVD o Blu-ray", pero al hacer clic en el enlace solo aparece una opción de compra en DVD, que no es alta definición), la película está disponible en alta definición a través de la plataforma Vimeo de Milestone y también está disponible a través del canal Kino Film Collection en Amazon Prime Video, aunque georrestringida a Estados Unidos. Aunque la plataforma Vimeo de Milestone ofrece convenientemente una opción de descarga sin DRM además de la opción de ver la película en *streaming* (después de alquilarla o comprarla), la calidad no es la misma que la de la versión en Amazon Prime Video, como lo demuestra la comparación visual, así como la comparación de la MediaInfo.

---

[248]No está claro el alcance de la distribución de este VHS (dentro o fuera de Venezuela), pero según WorldCat, (solo) la Biblioteca Pública de Nueva York [*New York Public Library*] en Estados Unidos posee actualmente una copia.

[249]"The Flying Dutchman of World Cinema", *Araya* Press Kit (2010). https://www.arayafilm.com/ARAYAPressKit.pdf

[250]Amazon Prime Video no publica la 'fecha de puesta a disposición' de sus películas en sus sitios web, por lo que es imposible determinar con exactitud cuándo se publicó la película en su plataforma. La MediaInfo de la versión descargada de la plataforma Vimeo de Milestone muestra una fecha de codificación del 18 de marzo de 2020, pero una versión HD estaba claramente disponible antes de 2020 debido a la subida de un WEB-DL HD 720p de la plataforma Fandor a Karagarga el 28 de febrero de 2017, seguido de un WEB-DL HD 1080p de la Plataforma Amazon Prime Video a Karagarga el 14 de agosto de 2017. De ahí la estimación de "en algún momento de 2017".

Figura 35. Captura[251] de *Araya*, Milestone Vimeo 1080p MP4. Tasa de bits: 5,475 kilobytes/segundo.

[251]Técnicamente hablando, esta no es una captura de pantalla [*screenshot*], que quedaría restringida a la resolución de la pantalla, sino una captura del video mismo (a veces llamado *framegrab* en inglés, aunque en rastreadores privados se suele utilizar el término *screenshot* porque se entiende que una captura de pantalla en sentido estricto del término no sería útil, pues no reflejaría la calidad del video sino de la pantalla). Se logra mediante la ejecución de un comando para guardar el fotograma actual de un video en cualquier aplicación de reproducción de video (en este caso, VLC).

Figura 36. Captura (mismo fotograma) de *Araya*, Amazon Prime Video. Tasa de bits: 14.7 megabytes/segundo.

Esto significa que quienes no se encuentren en Estados Unidos y quieran ver la película en alta definición se verán relegados a hacerlo con una versión de menor calidad que las personas que acceden a la película desde Estados Unidos.[252] Irónico para una película que no es ni anglófona ni estadounidense. Sin embargo, aún no hemos llegado al error más importante de Milestone: el lanzamiento en alta definición de la película incluye subtítulos incrustados [*hardcoded*] en inglés, es decir, subtítulos en inglés que no se pueden desactivar. En otras palabras, la única forma de ver la película sin subtítulos (como haría cualquier hispanohablante, o francófono en caso de ver la versión con narración en francés) es ver la versión en definición estándar (SD) de la edición en DVD. Eso, hasta la intervención de los piratas.

Al darme cuenta de la falta de disponibilidad de una copia 'limpia' (es decir, sin subtítulos incrustados, lo cual es suficiente para que un *torrent* esté clasificado como *trumpable* en PassThePopcorn) de la película en alta definición, envié un correo electrónico al distribuidor (Milestone) después de haber comprado la película a través de su plataforma Vimeo para pedir una

[252]A veces se puede eludir la georrestricción de Amazon Prime Video u otras plataformas de *streaming* que tienen georrestricción (sin recurrir a la piratería) a través de una red privada virtual (mejor conocida por sus siglas en inglés: VPN, *virtual private network*) que imita una conexión de Internet de otra región, pero Amazon Prime Video suele tener detectores de VPN bastante buenos que prohíben este truco. Además, a veces (por ejemplo, en Amazon Prime Video Francia) una conexión de Internet originando (o pareciendo original) del país 'correcto' no es suficiente, sino que la plataforma también pide un método de pago de tal país, con dirección de facturación en el mismo, obstáculos que son mucho más difíciles de saltar.

versión sin subtítulos. Mi correo electrónico del 27 de septiembre de 2021 quedó sin respuesta,[253] pero un correo electrónico de seguimiento que envié el 14 de septiembre de 2022 fue respondido el 17 de septiembre de 2022 con un enlace de Dropbox para descargar una copia sin subtítulos en alta definición de la película (subida el 21 de octubre de 2020, según Dropbox). Por desgracia, a pesar de una tasa de bits prometedora, la calidad del video era **peor** que la de la versión de Vimeo:

Figura 37. Captura (mismo fotograma) de *Araya*, archivo HD sin subtítulos proporcionado a mí por Milestone. Tasa de bits: 12.0 megabytes/segundo.

Aunque puede ser difícil ver las diferencias de calidad sin hacer *zoom* o magnificar la imagen, presta atención al cielo o a algún pájaro en particular: está claro que el archivo sin subtítulos es el más pixelado (peor calidad de todas), seguido del archivo de Vimeo, seguido del archivo de Amazon Prime Video (mejor calidad de todas).

Los piratas ya habían pirateado y subido la versión de Amazon Prime Video de la película a rastreadores privados en 2017, pero la versión que recibí en 2022 no estaba disponible públicamente en ningún sitio, así que me tomé la libertad de subirla yo mismo a los rastreadores privados, tomando el paso extra de incluir subtítulos (no incrustados, obviamente) en inglés tomados del DVD (asegurando la sincronización). Por fin, los hispanohablantes podrían ver esta película en HD (aunque en un HD muy pixelado) sin verse obligados a verla con subtítulos incrustados en inglés.

[253]Resistiré la tentación de utilizar este punto de evidencia para hacer otra crítica a los distribuidores cinematográficos y su inutilidad general.

El 12 de mayo de 2023, el usuario de PassThePopcorn **rrtez** (cuyo rango de usuario indica que ha subido más de 1,000 *torrents* a PassThePopcorn) hizo lo que el distribuidor debería haber hecho todo el tiempo: lanzar una versión HD de la película sin pixelación innecesaria y sin subtítulos incrustados, un esfuerzo meticuloso que implicó el uso de tres fuentes diferentes. Aquí están las notas de rrtez para su edición, ligeramente editadas para mayor claridad:[254]

> **FUENTES:**
>
> Araya.1959.1080p.AMZN.WEB-DL.DD+2.0.x264-Cinefeel (video, audio principal, subtítulos) [**tiene subtítulos incrustados**]
> Araya.1959.1080p.WEB-DL (*dehardsubbing* [borrando los subtítulos incrustados]) [**tiene subtítulos opcionales, pero la imagen es de mala calidad, con artefactos visibles**]
> Araya.1959.DVD9.NTSC-TiK (audio de comentario de Margot Benacerraf, capítulos) [**tiene subtítulos opcionales, pero es SD**]
>
> **NOTAS:**
>
> Video:
>
> - Eliminé los subtítulos incrustados.
> - Redimensioné el video de Amazon WEB-DL un poco para que coincidiera con la fuente con subtítulos opcionales.
> - El 1080p WEB-DL con subtítulos opcionales es de pésima calidad. Como resultado, el área de video *dehardsubbed* [con los subtítulos incrustados borrados] tiene una calidad notablemente peor que el resto del video.
> - Las 3 fuentes: las dos WEB-DL 1080p y el DVD son precisas en cuanto a fotogramas, ignorando las introducciones.
> - Añadí 200 fotogramas (8342 ms [milisegundos]) del ripeo 1080p con subtítulos opcionales al inicio del video del ripeo de Amazon para que el *encode* coincidiera con los fotogramas del DVD. De lo contrario, el inicio del comentario se cortaría.
>
> Audio:
>
> - El ripeo de Amazon y el DVD tienen básicamente la misma calidad de audio y rango dinámico. El audio del DVD es demasiado bajo, con -33 USFE [Unidades de Sonoridad relativas a Fondo de Escala], mientras que el del ripeo de Amazon tiene un volumen de -25 USFE. Por lo tanto, elegí el audio del ripeo de Amazon.
> - Añadí un silencio de 8320 ms [milisegundos] al audio principal debido a la introducción añadida al video; los 21 ms restantes se establecieron como retardo del contenedor MKV. El audio del ripeo de Amazon en realidad se sincroniza con el audio del DVD con solo 8288 ms de retardo, pero hay una diferencia de sincronización de 1 fotograma entre el video/audio del ripeo de Amazon frente al video/audio del DVD. Como no hay diálogo, solo narración, comprobar la sincronización escuchando no es trivial [fácil], así que asumí que el ripeo de Amazon era correcto por ser más nuevo.
> - Añadí un retardo de 32 ms al audio de los comentarios por el motivo anterior.
>
> Subtítulos:

[254] https://passthepopcorn.me/torrents.php?id=46383&torrentid=1159258. Traducción propia. Por si no quedó claro, *hardsubs* = *hardcoded subtitles* = subtítulos incrustados (subtítulos quemados en la imagen del video). Por lo tanto, *dehardsub* (verbo) = quitar los subtítulos incrustados. *Softsubs* = *softcoded subtitles* = subtítulos opcionales (subtítulos no quemados que se pueden activar o desactivar mediante las preferencias de la aplicación de reproducción de video).

- Extraje los subtítulos incrustados del ripeo de Amazon usando InpaintDelogo. Los preferí a los subtítulos del DVD porque los subtítulos incrustados están un poco revisados.
- Apliqué un retardo de 8340 ms debido a la introducción añadida al video. Verifiqué que la sincronización de los subtítulos coincide exactamente con la versión con subtítulos incrustados.[255]

Figura 38. Captura de la versión de Amazon Prime Video de *Araya* (con subtítulos incrustados en inglés). Tasa de bits: 14.7 megabytes/segundo.

[255]**Araya.1959.1080p.AMZN.WEB-DL.DD+2.0.x264-Cinefeel** es la versión de Amazon Prime Video de *Araya* (AMZN es la abreviatura de Amazon, WEB-DL significa descargado (pirateado, pues) de la web (a diferencia de formatos físicos, como DVD o Blu-ray), DD significa Dolby Digital (un formato de audio), el 2.0 se refiere a dos canales de audio, x264 es el códec de video y **Cinefeel** es el nombre de usuario del pirata que ripeó y des-DRMeó (es decir, desencriptó, quitó la protección DRM) la película de Amazon Prime Video en 2017. **Araya.1959.1080p.WEB-DL** es mi subida del archivo HD sin subtítulos incrustados (de Milestone) de *Araya*. **Araya.1959.DVD9.NTSC-TiK** es el DVD *untouched* de *Araya* (NTSC = National Television System Committee, y TiK es una abreviatura e Cinematik, un rastreador privado que probablemente fue el primer lugar donde se subió el DVD, y desde donde finalmente llegó a PassThePopcorn).

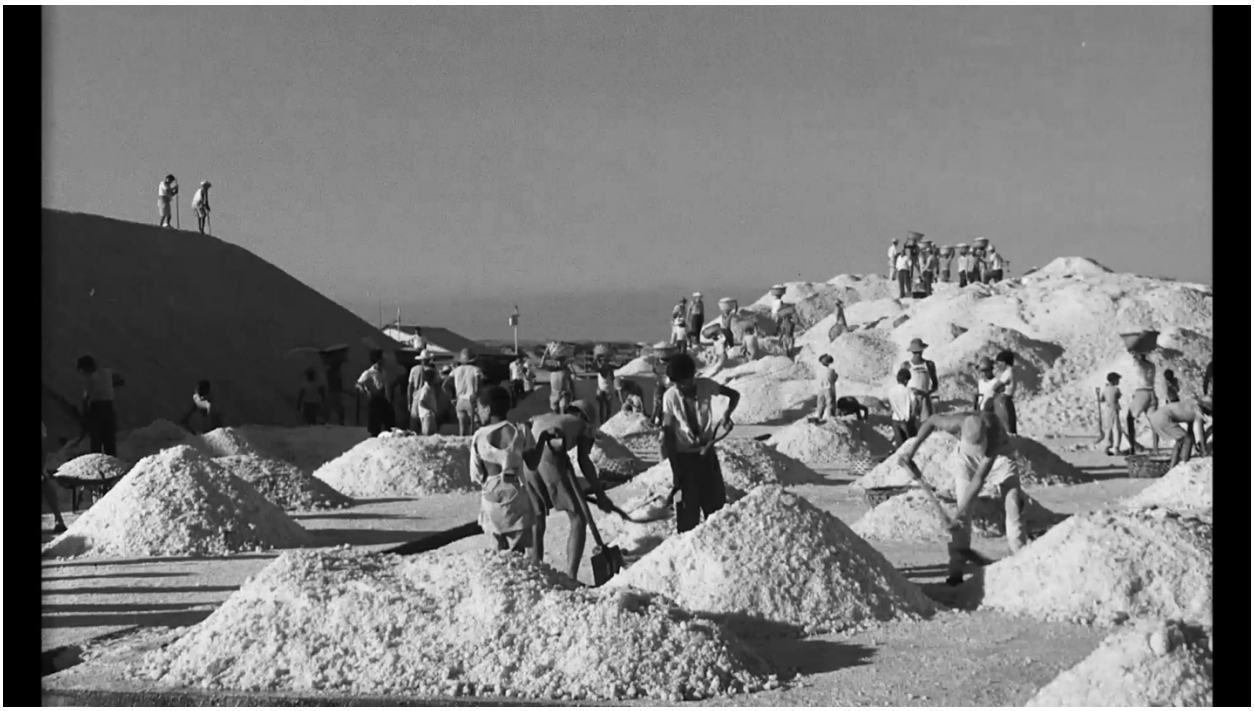

Figura 39. Captura (mismo fotograma) de la versión (no pública) sin subtítulos en HD de *Araya* proporcionada a mí por Milestone. Tasa de bits: 12.0 megabytes/segundo.

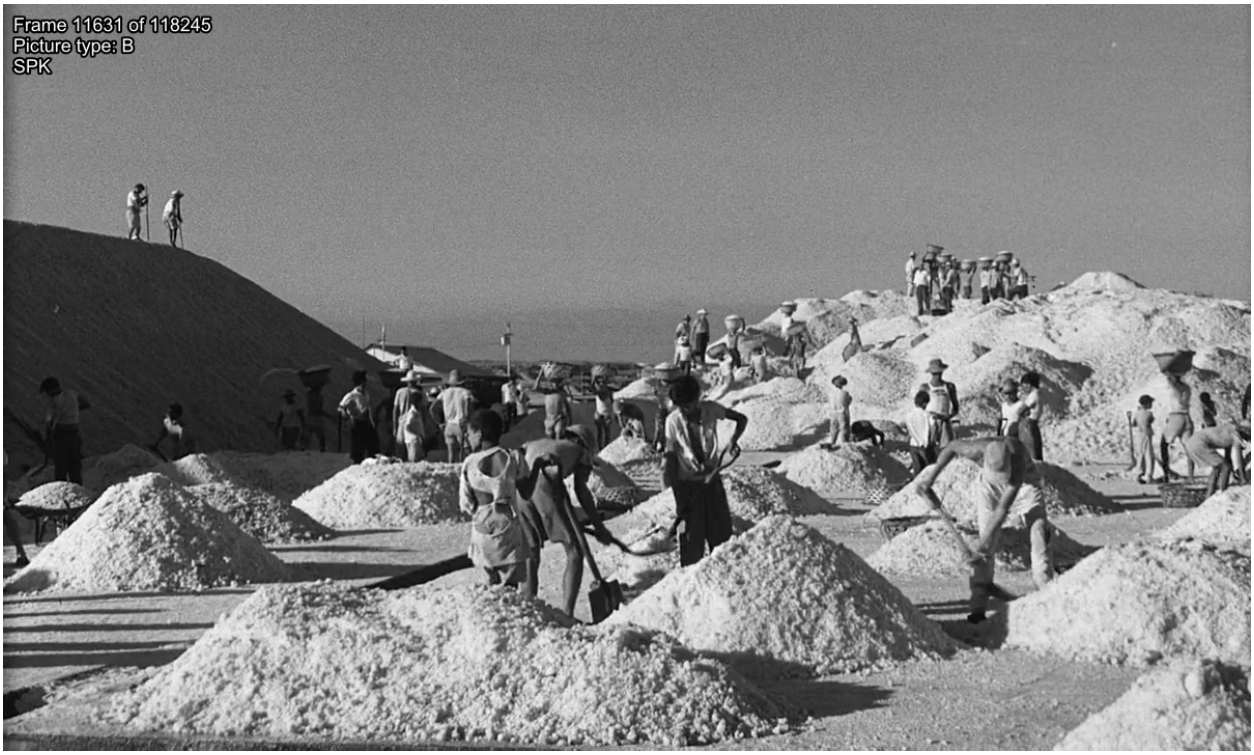


Figura 40. Captura (mismo fotograma) de la edición híbrida de rrtez de *Araya*, combinando 'lo mejor de ambos mundos' (alta calidad de la versión de Amazon Prime Video, pero sin subtítulos incrustados). Los espectadores

atentos quizás podrán observar lo que rrtez ha señalado ("el área de video *dehardsubbed* tiene una calidad notablemente peor que el resto del video"). Tasa de bits: 7,482 kilobytes/segundo.

Quizás no queda claro cómo funciona exactamente el *dehardsubbing*. ¿Acaso la idea de los subtítulos incrustados no es que **no se puedan quitar**? Como alude rrtez en sus notas, para el proceso se utilizó el software de código abierto **InpaintDelogo**.[256] Queda fuera del alcance de esta tesis describir todos los procesos técnicos que hay detrás del *dehardsubbing*, pero basta decir que es un esfuerzo complicado que fue posible gracias a la colaboración entre muchos piratas diferentes (incluido yo, sin el cual las fuentes correctas para la edición híbrida no habrían estado disponibles).

Es vergonzoso que hayan tenido que pasar más de seis años (contando desde la fecha del 28 de febrero de 2017 mencionada en la nota al pie de página 250) desde el estreno original en HD de la película para que esté disponible en alta definición sin subtítulos incrustados, aunque no es de extrañar, dado lo que hemos visto hasta ahora sobre las prácticas de las distribuidoras. Milestone Film and Video es un distribuidor estadounidense que atiende principalmente al público estadounidense: para ellos es irrelevante que los hispanohablantes (incluso hispanohablantes radicados en Estados Unidos, al parecer) puedan o no ver la película en alta definición de la manera más cómoda. No debería sorprendernos que los distribuidores mediocres sean responsables de la escasa circulación de las películas incluso en sus territorios de origen: basta con echar un vistazo a la mencionada demora de dieciocho años entre los estrenos mundial y venezolano de *Araya*. Pero que tales prácticas se mantengan hasta bien entrada la época digital, en la que la tecnología ha obviado las viejas restricciones técnicas del deterioro de las cintas de película, los costosos envíos internacionales, los caros equipos de proyección, etc., es una consecuencia del capitalismo, en el que los distribuidores con fines de lucro actúan de forma que les genere beneficios, no de forma que sirva a la humanidad. Aquí es donde se hace visible la naturaleza latentemente anticapitalista de la piratería digital sin fines de lucro: sin ningún afán de remuneración, piratas de rincones distantes del planeta se reúnen en espacios en línea para colaborar en la realización de versiones de películas que realmente sirvan a todos.[257]

---

[256]Desde la página principal del software https://github.com/Purfview/InpaintDelogo, la descripción es "InpaintDelogo es una herramienta avanzada de eliminación de logotipos y marcas de agua que utiliza *inpainting* y *deblending* con un proceso fino ajustable para ocultar artefactos y obtener los mejores resultados *delogo*. Puede eliminar logotipos opacos, transparentes, semitransparentes y algunos logotipos dinámicos del video. Puede utilizarse para eliminar subtítulos codificados o extraerlos a imágenes para OCR [*optical character recognition*]. *Inpainting* se refiere a la aplicación de algoritmos sofisticados para reconstruir partes perdidas o deterioradas de imágenes o videos" (traducción propia). El software se publicó originalmente en https://forum.doom9.org/showthread.php?t=176860 el 13 de agosto de 2019. Basándose en las publicaciones, se puede concluir que el autor del software es activo en rastreadores privados y está profundamente involucrado en la comunidad de piratería sin fines de lucro.

[257]Uno podría preguntarse: claro, rrtez subió la edición híbrida a PassThePopcorn (desde donde también se propagó con bastante rapidez a Karagarga), pero ¿cómo puede llegar esta edición híbrida de *Araya* "a todos" si solo se subió a rastreadores privadores? La justificación que mantienen los rastreadores privados mismos para ser pequeños, exclusivos y solo accesibles por invitación ya se ha discutido anteriormente en este capítulo, pero discutiremos esta aparente contradicción en el siguiente subcapítulo. En pocas palabras, la aparición de nuevas ediciones ('corregidas') de películas (como Araya o *Queimada*) en rastreadores privados es un paso inicial e importante hacia una distribución mucho más amplia de ellas.

**Plataformas 'populares' y 'de élite'**

Ya se ha mencionado en varias ocasiones la aparente contradicción entre la 'democratización' o 'socialización' masiva de la cultura (el cine, en nuestro caso) y el enfoque de esta tesis en sitios de piratería cinematográfica con acceso restringido a miembros (los rastreadores privados). ¿Cómo podemos elogiar (o incluso justificar la existencia de[258]) estos sitios aparentemente elitistas, que no permiten la entrada a la gran mayoría de la gente ordinaria? Incluso podría surgir la crítica a este enfoque de que promueve una teoría similar a la del efecto derrame [*trickle-down economics*], que propone que cuidar a los ricos y a la élite una sociedad (a través de recortes de impuestos [*tax cuts*] o similar) resultará en que su dinero llega al resto de la sociedad por derrame o goteo [*trickling down*] naturalmente. No hace falta decir que esta teoría ha sido desacreditada hace mucho tiempo, pero más allá de eso, la analogía al mundo de piratería cinematográfica no está completamente justificada, ya que la existencia de los rastreadores privados *no* depende de la explotación del resto de la sociedad (o siquiera del resto del ecosistema pirata) como la élite de una sociedad sí depende bajo el capitalismo. El mundo digital sí puede reproducir ciertas jerarquías e incluso dinámicas de explotación que existen en el mundo real (es decir, no digital), pero los rastreadores privados se mantienen por la labor de sus usuarios (que están allí de su propia voluntad) que no generan ningún plusvalor que algún accionista o capitalista del rastreador privado quita. Pero más allá de desmentir la posible acusación de una promoción del efecto derrame, vale la pena corroborar con más profundidad los argumentos que se han hecho hasta este punto de la tesis sobre la importancia de los rastreadores privados para el ecosistema pirata más grande.

Los sitios de piratería cinematográfica más populares (en el mundo hispanohablante, Cuevana, Pelisplus, etc., y en el mundo anglohablante, Putlocker, Solarmovies, etc.) en términos de cantidad de usuarios y alcance general son sitios de *streaming*, pues incluso utilizar los *torrents* es algo que—aunque sea libre—no es dentro de las posibilidades de todos (por ejemplo, usualmente se requiere una computadora, mientras que el *streaming* funciona en el celular también). Pero para hacer *streaming*, un sitio debe tener el contenido (los archivos de las películas, en este caso) almacenado en su servidor, ¿no? Así funcionan las plataformas de *streaming* legales (VoD), que se han tratado en el subcapítulo **Una historia crítica de la distribución de películas en la época digital**. Pero esas empresas son legales y son de lucro, por lo cual tienen un presupuesto para tal almacenamiento. La situación pirata es distinta: aunque ciertos sitios piratas de *streaming* sí lucran (principalmente

[258]Aunque no hay espacio para profundizar en este punto en específico, el lector quizás se está preguntando en este momento, "¿si existen bibliotecas fantasma sin acceso restringido a usuarios, por qué es menos común ese tipo de repositorio en el ámbito del cine?" La respuesta breve y sencilla (además de admitir que sí hay repositorios grandes y libres de cine pirata, como los sitios piratas de *streaming* y los rastreadores públicos) es que el problema del almacenamiento hace difícil la existencia de un repositorio centralizado de archivos tan pesados. Mientras que las bibliotecas fantasma pueden llegar a tener millones de libros por menos de cien terabytes (lo cual podría parecer mucho, pues en quizás cien veces la capacidad promedia de una laptop hoy en día, pero no es tanto para un servidor que uno rentaría para un sitio web), tener un repositorio de solo 100,000 películas (PassThePopcorn indexa más del triple de esa cantidad) llegaría a 1,500 terabytes (suponiendo un promedio de 15 gigabytes por película, una estimación difícil de precisar pero que muy probablemente es conservador, dadas las cifras en la Figura 27), una cantidad no asequible (en términos de costos) para una persona ordinaria o siquiera para un grupo de personas ordinarias, y menos cuando estén operando en la clandestinidad, sin poder utilizar servidores que tienen políticas contra la piratería. De allí surge la utilidad de las redes *peer-to-peer* que evitan el almacenamiento centralizado, pero aparecen los problemas ya mencionados de los rastreadores públicos (por ejemplo, la retención de *seeders*), véase el subcapítulo **Karagarga**.

a través de publicidades en vez de subscripciones o membresías a la venta, como en sus homólogos legales), esas ganancias generalmente no son suficientes para alcanzar a comprar la cantidad de almacenamiento necesario para un repositorio grande de películas. Además, operar un repositorio de contenido que infringe los derechos de autor va en contra de los términos y condiciones de la mayoría de las empresas de alquiler de servidores, lo cual hace difícil siquiera rentar un servidor para ese fin. En realidad, la gran mayoría de sitios piratas de *streaming* optan por la solución de no almacenar sus películas a sí mismos sino tomar prestados sitios de alojamiento de archivos [*cyberlockers*] y simplemente indexar las ligas a películas específicas en tales sitios en su propio sitio web.[259]

Pero hasta ahora solo hemos descrito cómo funcionan (de forma técnica) los sitios 'populares' de piratería.[260] ¿Qué papel juegan los rastreadores privados aquí? Pues, ¿de dónde vienen las películas disponibles en los sitios piratas de *streaming*, si ya hemos establecido que no son propias de los sitios? La respuesta más directa es que vienen de sitios de almacenamiento (no exclusivamente de películas sino de todo tipo de archivos). Tomás Escobar, el fundador de Cuevana dijo en 2011:

> El sitio se ideó simplemente como un índice organizado y prolijo de hipervínculos. Ni más ni menos que lo que hace Google, pero enfocado específicamente en un género y tratando de brindar mayor [sic] herramientas a los usuarios.[261]

Y en 2012:

> El contenido no está alojado en Cuevana, está alojado externamente…En realidad, todo el contenido ya está en Internet, simplemente se vuelva a indexar o se encuentra.[262]

Aunque Escobar no da muchos detalles sobre la(s) fuente(s) *original(es)* de las películas que Cuevana indexa, tampoco es necesariamente por no querer divulgarlas: Cuevana 'bebe' de muchas fuentes, e incluso los mismos usuarios pueden contribuir ligas, lo cual descentraliza la tarea de indexación.

---

[259]En este momento, uno podría preguntarse, "¿pero entonces *esos* sitios de almacenamiento cómo sobreviven si existen los mismos problemas de costo antes mencionados?" La respuesta simple es que hay muchos sitios así, y pocas veces un sitio tiene un repositorio extenso (o comprensivo) de películas. (Esta situación no solo ocurre por cuestiones de almacenamiento sino también porque las autoridades suelen perseguir y atacar intensamente a tales sitios (MegaUpload, tumbado en 2012, quizás fue el más famoso de su tiempo), tumbándolos con frecuencia y haciendo necesario la apertura de nuevos sitios.) Por eso, los sitios piratas de *streaming* suelen tener ligas a varios sitios de almacenamiento distintos.

[260]Tampoco hemos abordado aquí de forma cuantitativa o rigurosa la definición exacta de popular. ¿Cuántas visitas por día/semana/mes/año necesita un sitio pirata para considerarse popular? O, en caso de un foro o rastreador, ¿cuántos usuarios registrados? No es necesario definir esto con precisión matemática, pues debe ser bastante claro que los sitios mencionados aquí sí son bastante populares, incluso algunos se podrían clasificar como *household names*.

[261]Leonardo Rearte, "Entrevista con Tomás Escobar de Cuevana: «No queremos ir en contra de la industria del cine»". *Hipertextual*, 7 de noviembre de 2011. https://hipertextual.com/2011/11/entrevista-con-tomas-escobar-de-cuevana-no-queremos-ir-en-contra-de-la-industria-del-cine

[262]TN Tecno, "Entrevista a Tomás Escobar sin editar", YouTube, 23 de marzo de 2012, 5:21–5:25, 6:00–6:09. https://youtu.be/zhUvQSVn9hY

Aunque Putlocker es más elusivo,[263] funciona de forma similar, y así el resto de los servicios pirata de *streaming*. Pero, aunque ahora queda claro que estas plataformas populares *no* son los sitios originarios de la piratería cinematográfica, ¿cuál es el lugar verdadero de origen? Hay una serie de factores que hace difícil llegar a una respuesta precisa a esta pregunta, entre ellos

1. La ilegalidad de la piratería, que fomenta una cultura general del anonimato por razones simples de evitar el rastreo (y, por lo tanto, la persecución de las autoridades),
2. La multitud de los servicios de almacenamiento, y también su fugacidad (es decir, el hecho que se tumban con frecuencia), que hace la tarea de medir su impacto o siquiera estudiarlos difícil,
3. Las barreras de acceso a muchos sitios de piratería menos populares (sobre todo los rastreadores privados, pero también foros privados, o incluso sitios de almacenamiento privados), que hacen que uno solo puede estudiarlos si tiene acceso a ellos y
4. Ambigüedades latentes en el mismo concepto de "origen" (por ejemplo, si la primera copia pirata de una película aparece en un sitio particular en forma de grabación de *camcorder* de una sala de cine, y luego una copia pirata de la misma película copiada de un formato físico (DVD, Blu-ray, etc.) aparece en otro sitio, ¿cuál sitio cuenta como el origen?) y falta de precisión sobre los distintos formatos de edición pirata.

Por estas razones (entre otras), mucho del contenido de los subcapítulos anteriores de este capítulo se enfoca en labores muy específicas de piratas: ediciones híbridas o ripeos con desencriptación complicada, en nuestro caso. Allí, por la cantidad del trabajo involucrado, hay menos 'nubes' que oscurecen la vista: aunque sigue habiendo cierto nivel de anonimato, al menos hay nombres de usuario o seudónimos a los que podemos atribuir el trabajo, junto con notas de edición, e incluso listas de fuentes utilizadas.

Si bien sería imposible 'comprobar' de manera definitiva que los rastreadores privados representan una de las fuentes principales del 'suministro' de películas a sitios más populares (a menudo a través de intermediarios como los sitios de almacenamiento),[264] hay muchas razones para creer que esto no está lejos de la realidad, entre ellas

---

[263] Al parecer, Putlocker (a través de su *Operations Officer* Adrian Petroff, que quizás sea un seudónimo) solo ha dado una entrevista (y no comparte muchos detalles en esa), véase Andy Maxwell, "We're No Rogue Site: PutLocker Responds To Hollywood", TorrentFreak, 3 de abril de 2012. https://torrentfreak.com/were-no-rogue-site-putlocker-responds-to-hollywood-120403

[264] Aunque no tenemos pruebas (ni metodología) para rastrear los orígenes de las películas que se encuentran indexadas en sitios como Cuevana o Putlocker, sí existe evidencia de que varios sitios de piratería cinematográfica libres (es decir, sin necesidad de tener cuenta para accederlos)—pero quizás no *tan* transitadas como Cuevana o Putlocker—se alimentan extensamente de rastreadores privados, o incluso se podría decir que solo existen gracias a rastreadores privados, que son su fuente principal de películas. Estos sitios incluyen (pero no se limitan a) Rarefilm (https://rarefilm.net), Rarefilmm (https://rarefilmm.com), Cinema of the World (https://worldscinema.org), Rarelust (https://rarelust.com) y más. Se puede comprobar el origen de las películas de estos sitios comparando los nombres de los archivos con los nombres de los archivos de los ripeos de la misma película (que a veces son *encodes* que llevan el nombre de usuario del *encoder* en el nombre del archivo) en rastreadores privados, también notando la fecha de subida (las fechas de subida a estos sitios suelen ser posteriores a las fechas de subida del mismo ripeo a los rastreadores privados).

1. La rigurosidad de los requisitos de subidas en los rastreadores privados (véase la Figura 33), lo cual hace difícil 're-piratear' material de otros lados para subir, sino que fomenta la práctica de piratería 'original' (de formatos físicos, VoD, etc.),
2. La correlación entre tener acceso a rastreadores privados y tener acceso privilegiado a 'fuentes pirateables' (bibliotecas universitarias, archivos, suscripciones a diversas plataformas de VoD, Internet con ancho de banda alto y velocidad rápida, etc.), pues es más fácil penetrar esos espacios teniendo nuevo material para compartir (lo cual implica una tasa más alta de 'piratería original en espacios exclusivos),
3. La concentración alta del capital intelectual pirata en rastreadores privados—en sus foros se encuentran guías originales sobre desencriptación de DRM, desbloqueo de georrestricción, *encoding*, etc., que fomenta una cultura de piratería original (en vez de 're-piratería', como se podría llamar lo que hacen los sitios piratas populares) y
4. El tiempo corto transcurrido (por lo general) entre el lanzamiento de una película en *home video* y su apariencia en rastreadores privados,[265] sobre todo en comparación con el tiempo transcurrido entre tal lanzamiento y la apariencia de la misma película en sitios populares.

El mero hecho de que los rastreadores privados tengan un sistema de acceso limitado no comprueba que sean elitistas en términos de restringir la compartición del contenido que se origina allí (el manifiesto de Karagarga alienta explícitamente la compartición de su material lo más ampliamente posible, por ejemplo) ni comprueba que tengan un modelo cerrado por querer tener tal modelo; más bien, estas medidas se toman por una combinación de factores (mantener un perfil bajo para evitar la persecución legal, atraer una base de miembros entregados y dedicados con cierto nivel de conocimiento técnico, mantener la longevidad de los *swarms* a través de sistemas de incentivos para los *seeders*, etc.). En los archivos físicos (en el mundo real), el acceso a ellos usualmente depende de llenar algunos documentos, demostrar una necesidad genuina de investigación y (a veces) incluso aprender a usar guantes correctamente (o algo similar). Los rastreadores privados siguen una lógica similar: esperan un cierto nivel de compromiso como el 'precio de admisión', y abren caminos para llegar a sus puertas para la gente que quiere comprometerse a ese compromiso, pero esto no es contradictorio con el objetivo más general de liberación total y socialización de la cultura.

[265]Dato que no puedo corroborar extensamente sin escribir otra tesis entera, lamentablemente, pero al menos con los ejemplos de *Queimada* y *Araya* en subcapítulos anteriores, quedan unos datos concretos al respecto.

## Conclusión

> Pirateca…es un gesto fuera de la lógica del capital…sí puede haber una forma de pensar la cultura, y más bien desde lo común, fuera de los intercambios capitalistas.[266]

Como se menciona en la **Introducción**, esta tesis y su estructura pueden parecer poco ortodoxas para muchos. No se ocupa de la mayor parte de la bibliografía existente sobre la piratería digital, dedica lo que podría parecer una cantidad desproporcionada de espacio a analizar plataformas piratas poco conocidas y solo accesibles para unos pocos (por invitación) y analiza ejemplos muy específicos de libros o películas 'rescatadas' o 'arregladas' de una manera u otra gracias a los esfuerzos piratas. Además, una gran parte de la tesis no es ni novedosa ni revolucionaria—simplemente da por sentado varios planteamientos (por ejemplo, las críticas de la propiedad intelectual y los derechos de autor) y se mete directamente en detalles técnicos de la piratería.

¿Cuál es la conclusión general de todo esto? ¿Y cómo demuestra todo esto las tendencias anticapitalistas latentes de la piratería digital (que sugiere el título de esta tesis)?

> …el terreno en el que tiene lugar la lucha por las alternativas disponibles [al capitalismo global] se encuentra dentro de la creación, distribución y acceso a los contenidos mediados…los medios de comunicación, las telecomunicaciones y los sectores de servicios de información desempeñan un papel clave a la hora de determinar qué tipo de información está disponible en determinados momentos y en determinados lugares…controlan (en diversos grados) no solo el terreno en el que tiene lugar la lucha por los puntos de vista alternativos, sino también las formas en las que se presenta dicha información.[267]

Como sugiere la cita, el estudio de la distribución (y sus lagunas) es ciertamente relevante para comprender la difusión de las luchas anticapitalistas. Aunque tal vez esta tesis no lo señale explícitamente, la **Introducción** sugiere—y lo repito aquí sin ambigüedad—que es cierto que (a grandes rasgos) los modelos de distribución capitalistas de la literatura y el cine desempeñan un papel fundamental en la difusión de ideologías favorables a las clases dominantes capitalistas, al tiempo que suprimen las ideologías que conducen al derrocamiento del capitalismo.[268] Aunque la piratería digital sin fines de lucro resuelve muchos problemas y lagunas de la distribución legal, no es necesariamente un hecho que promueva automáticamente el anticapitalismo (a través de

---

[266]"La piratería como resistencia al capitalismo". El pódcast de SuVersión Electrónica. 8 de marzo de 2021. 4:18-4:38. https://suversionelectronica.org/podcast/la-pirateria-como-resistencia-al-capitalismo. Pirateca es una biblioteca fantasma pequeña mexicana que también participa en labores de edición. El sufijo "-teca" en español significa "lugar en que se guarda algo".

[267]Benjamin J. Birkinbine, Rodrigo Gómez, Janet Wasko, *Global Media Giants* (Routledge, 2017), p. 3. Traducción propia.

[268]Esto *no* quiere decir que "no existe arte/cultura/literatura/etc. verdaderamente anticapitalista bajo el capitalismo" como dice el refrán popular, pues la obra de Gillo Pontecorvo sirve como contraejemplo estelar. Tampoco quiere decir que *todos* los distribuidores de cine y *todas* las editoriales (de países capitalistas) necesariamente son de convicción ideológica capitalista/imperialista/etc. Más bien, quiere decir que la cuestión de la distribución es inseparable de la cuestión del contenido: no existe ni la igualdad de condiciones [*level playing field*] ni el mercado de ideas [*marketplace of ideas*], donde los obras "buenas" prevalecen simplemente en función de su mérito—el capitalismo tiende a fomentar la producción de lo que se vende, independiente de su necesidad o mérito. Por ende, es esencial que el artista o escritor o creador que se compromete a ideales de izquierda no solo cree [la conjugación subjuntiva de "crear", no la conjugación indicativa de "creer"] de acuerdo a sus principios ideológicos, sino que también *distribuya* de acuerdo a ellos.

contenido anticapitalista). Sin embargo, sí *facilita* la difusión de contenido anticapitalista (véase, por ejemplo, el Ciclo de Cine Revolucionario mencionado en la **Introducción**). Además, la piratería digital sin fines de lucro—independientemente del contenido teórico de la obra pirateada—representa una importante desviación del capitalismo en la medida en que produce sin ninguna expectativa de remuneración.

> …la economía política de la comunicación…no solo está interesada en comprender la producción y distribución del contenido de los medios, sino también cómo podemos resistir los problemas que presenta el control capitalista de los medios y la comunicación…Esa comprensión, a su vez, conduce a la praxis, con lo que nos referimos a emprender acciones basadas en el conocimiento adquirido con el fin de promover el bien social.[269]

Si las circunstancias que conducen a la necesidad de recurrir a la piratería digital pueden entenderse como **fallas del mercado** o **fallas del Estado**, la piratería digital se puede entender como una respuesta contrahegemónica. En esta breve conclusión, espero ofrecer algunas vías potenciales para futuras investigaciones, así como esbozar algunas posibles formas de praxis que se derivan lógicamente de las conclusiones de esta tesis.

**Vías potenciales para futuras investigaciones**

Como se menciona en el **Estado del arte**, existe un corpus creciente de literatura académica que trata la piratería en muchos aspectos diferentes. Aunque gran parte de ella no se ocupa de la labor real de los piratas digitales sin fines de lucro ni de los aspectos técnicos de sus "productos" (ediciones piratas de libros, películas, etc.), muchos de esos libros (y los futuros) escritos desde la perspectiva de la filosofía, la economía política, la historia, etc. podrían sin duda enriquecerse con el análisis contenido en esta tesis. Por ejemplo, mientras que los estudios preexistentes que se ocupan de plataformas piratas como Library Genesis han tratado a menudo de la historia y el uso (utilizando estadísticas para mostrar el uso a través de diferentes regiones, por ejemplo), la incorporación de ejemplos como el de esta tesis de *Asesinando la esperanza: Intervenciones de la CIA y del Ejército de los Estados Unidos desde la Segunda Guerra Mundial* podría proporcionar un complemento cualitativo útil para el análisis cuantitativo, mostrando cómo la importancia de las bibliotecas fantasma se extiende a hacer que la literatura fuera de circulación vuelva a estar disponible.

Hay muchos temas adyacentes al tratado en esta tesis que merecen un estudio más profundo (algunos de los cuales ya se han estudiado con cierto detalle). Entre los candidatos más obvios están las críticas a los derechos de autor y la propiedad intelectual informadas por la piratería digital, los análisis de la piratería en la época pre-digital, y los análisis comparativos de la piratería (tanto digital como física) con y sin fines de lucro. Sin duda, se podrían realizar investigaciones adicionales de forma más localizada, estudiando cómo opera la piratería digital en diferentes regiones del mundo, examinando sus prácticas idiosincrásicas.[270]

---

[269]Randy Nichols, Gabriela Martinez, *Political Economy of Media Industries: Global Transformations and Challenges* (Routledge, 2020), p. 2. Traducción propia.

[270]En una interesante combinación de piratería no física (es decir, digital) pero con fines de lucro, recuerdo haber visitado una tienda de películas pirata en Adís Abeba, Etiopía, en enero de 2020. A diferencia de los puestos piratas de

Una importante vía de investigación que esta tesis abre es un estudio exhaustivo de la relación de la piratería digital con los sistemas político-económicos de los países (en concreto, el capitalismo y el socialismo). Si bien esta tesis postula que la piratería digital sin fines de lucro tiene tendencias anticapitalistas latentes, una pregunta natural que surge de esta afirmación es qué papel desempeñaría la piratería digital en las sociedades socialistas (de las cuales hay cinco en la actualidad: China, Cuba, Laos, la República Popular Democrática de Corea y Vietnam). Algunos estudios existentes cubren estos temas (en particular para Cuba y China, probablemente los países socialistas mejor estudiados y documentados), a menudo centrándose en la piratería como respuesta a la censura del gobierno (en China) o la piratería como respuesta a la falta de acceso legal a los medios (en Cuba, debido a las sanciones), pero se ha prestado poca atención a cómo la piratería es tratada, combatida, tolerada, o gestionada de otra manera por la gobernanza socialista. La Unión Soviética y el Bloque del Este cayeron antes de la época digital, lo que hace imposible un estudio de este tipo en sus casos, pero el resto de países socialistas ofrecen un área de estudio muy interesante.

**Praxis**

A estas alturas debería estar claro que la posición de esta tesis es ampliamente favorable a la piratería digital sin fines de lucro. Dicho esto, ¿qué implicaciones prácticas tiene esto para el lector de esta tesis? ¿Debería el lector intentar unirse a rastreadores privados y subir películas que aún no están disponibles allí? ¿Debería el lector escanear los libros físicos que posee y subirlos a Library Genesis? ¿Debería el lector dejar de comprar literatura y películas a través de canales legales y, en su lugar, depender por completo en los canales piratas?

Todo lo anterior y más sería sin duda bienvenido, pero el objetivo último de la piratería digital sin fines de lucro es acabar con el apartheid digital, creando un mundo en el que la cultura y la información sean universal y libremente accesibles para todos. En otras palabras, un mundo en el que la piratería quede obsoleta (del mismo modo que muchos médicos desean un mundo en el que la práctica de la medicina quede obsoleta). Alexandra Elbakyan, fundadora de Sci-Hub, ha declarado que su proyecto es simplemente su visión del comunismo informativo y que no debería ser ilegal. La demanda contra Sci-Hub que se está tramitando actualmente en el Tribunal Superior de Delhi (en India) es una lucha para demostrar que Sci-Hub debe ser legal.

Para responder de forma preventiva a una crítica habitual del argumento pro-piratería—la que pregunta "pero ¿quién pagará por las obras si todo se piratea?"—vale la pena reiterar que ese escenario hipotético es poco realista. En primer lugar, en muchos casos, 'quien paga' no es el consumidor final. En el caso de la literatura académica, los investigadores reciben sueldos de sus

---

Ciudad de México (sobre todo en Tepito), donde los DVD siguen reinando, esta tienda de Adís Abeba cargaba la película que quisieras (elegida de una carpeta con mini-carteles impresos) en tu celular (Android) desde su computadora para que pudieras verla en tu teléfono. Dado que esta tienda se encontraba en un barrio popular (cerca de la estación de tren ligero Ayat), parecía que la mayoría de la gente no tenía reproductores de DVD, televisores o incluso computadoras para ver películas (como era el caso de mi anfitrión de Couchsurfing), por lo que la tienda adaptó su servicio a los clientes acostumbrados a ver películas en su celular. ¡Los piratas de Ciudad de México podrían aprender un par de cosas de ellos!

instituciones, y los ingresos de la venta de sus libros constituyen una suma insignificante (si es que representan algo). Los autores que pertenecen a las universidades generalmente[271] no quedan afectados por la piratería de sus libros—de hecho, usualmente se benefician de ella, no en términos de dinero, sino en términos de llegar a más lectores, y quizás recibir más citas académicas. En el caso de las películas, muchos costos se recuperan a través de las ventas a los distribuidores o de las funciones en cines (o festivales de cine), una experiencia que es 'no pirateable' (incluso los argumentos que sugieren que la piratería digital de películas reduce la asistencia a las salas de cine suelen carecer de corroboración). Examinando el otro aspecto de la crítica, "si todo se piratea" simplemente no es algo que ocurra: el mundo es heterogéneo, y mientras que algunos países o regiones pueden tener altos niveles de piratería debido al bajo poder adquisitivo, la falta de disponibilidad de distribución legal, etc., otros países o regiones tienen altos índices de acceso legal debido a las razones inversas (es decir, alto poder adquisitivo), así como una fuerte legislación de antipiratería y aplicación de la ley, como en el caso de Alemania.[272] En el caso de las editoriales que observan altos índices de piratería de sus obras, a menudo han respondido adaptándose a la situación: por ejemplo, JSTOR hizo de libre acceso una gran parte de su repositorio tras el caso de Aaron Swartz. Como tal, el panorama es dinámico: si efectivamente "todo se piratea [por todos]", reduciendo así a cero los ingresos de editoriales y distribuidores, estos simplemente se verán obligados a adaptarse. Y como vimos en el subcapítulo **La truculenta historia de la industria editorial**, la industria ya sabe muy bien cómo adaptarse a lo nuevo.

En la práctica, es útil participar—es decir, descargar (pero también subir)—en la piratería digital por varias razones. Por un lado, permite acceder a obras literarias y películas que no están disponibles en el país o región del usuario. En términos más generales, uno ya no necesita limitar sus intereses a lo que está disponible en su biblioteca/librería/cine local, lo que abre todo un nuevo mundo de posibilidades. Pero quizás la razón simbólica sea aún más importante: la persistencia de la piratería digital sin fines de lucro demuestra que sigue existiendo un grupo comprometido de personas dedicadas a garantizar los derechos culturales, es decir, el derecho de acceso a la cultura para toda la humanidad. Tal vez algún día pueda hacerse realidad el sueño de Elbakyan del comunismo informativo.

**Difusión pirata**

La existencia de la piratería digital sin fines de lucro (y también *con* fines de lucro) da lugar a un sinfín de posibilidades para la difusión mundial de la cultura y la información. Algunas de estas iniciativas reconocen explícitamente su deuda con la piratería digital, mientras que otras no lo hacen, aunque dependen claramente de ella.

---

[271]Con algunas excepciones, por ejemplo, los intelectuales públicos, cuyos libros llegan a audiencias no académicas también. En ese caso, las editoriales con las que tales autores publican usualmente son distintas (*trade publishers*, o similar), ya que las editoriales académicas tienen otro tipo de cliente, y muchas veces sus precios reflejan eso (por ejemplo, esperan más compras institucionales que individuales).

[272]Aunque muchos países del primero mundo bloquean los sitios de piratería (por ejemplo, Library Genesis está bloqueado en Reino Unido), Alemania toma medidas aún más extremas—multa regularmente a sus ciudadanos por descargar películas pirateadas de sitios de *torrents*. Para más información, véase Janjevic, Darko, "Internet pirates walk a fine line in Germany", *Deutsche Welle*, 11 de noviembre de 2016, https://www.dw.com/en/internet-pirates-walk-a-fine-line-in-germany/a-36364095

La iniciativa española Compartir Carpeta, organizada por el colectivo audiovisual **mediadistancia**, promueve abiertamente la piratería digital como nueva forma radical de preservación de los medios (en este caso, películas), reconociendo el panorama cada vez más fragmentario de los servicios de *streaming*.[273] El festival de cine gratuito Cinemóvil NYC de Nueva York recurre a la piratería digital para proyectar películas radicales de forma gratuita, a veces explícitamente en contra de los deseos de los distribuidores.[274] Existen muchos otros festivales de cine independientes, algunos de los cuales están catalogados y enumerados en el directorio de la Radical Film Network,[275] incluido mi propio Ciclo de Cine Revolucionario de Ciudad Juárez, que sirvió como génesis de mi interés por la piratería digital como área de estudio académico. La piratería literaria era tan importante para el Ciclo de Cine Revolucionario como la piratería cinematográfica: un vistazo a nuestra página de Facebook[276] revela que compartimos *Asesinando la esperanza: Intervenciones de la CIA y del Ejército de los Estados Unidos desde la Segunda Guerra Mundial* como lectura recomendada en línea como continuación de nuestro grupo de lectura presencial.

Si bien no se puede afirmar que todos los proyectos que utilizan la piratería digital para la difusión de la cultura y la información a rincones del mundo donde esos medios no pueden llegar de otra manera (es decir, legalmente) sean necesariamente anticapitalistas en su carácter (es decir, en su contenido), queda claro a partir de estos breves ejemplos que la penetración en el panorama mediático capitalista se ve muy favorecida por la piratería digital—de hecho, a menudo es imposible introducir literatura, películas, etc. anticapitalistas en muchas partes del mundo sin recurrir a la piratería digital. Por lo tanto, aquellos de la izquierda que lean esta tesis deberían aprender no solo a apreciar las tendencias anticapitalistas latentes de la piratería digital, sino también a utilizarla para la propia organización revolucionaria.

180 años después, las palabras de Marx siguen vigentes: "Los filósofos se han limitado a *interpretar* el mundo de distintos modos; de lo que se trata es de *transformarlo*".[277]

---

[273]Véase Colectivo Mediadistancia (Fidel Enciso, Rodrigo García y Tayri Paz García), "Compartir Carpeta: towards a shared amateur archive" en Radical Film Network Madrid 2024: Archives of Radical Cinema, https://radicalfilmnetwork.com/wp-content/uploads/2024/06/RFN-Madrid-2024-Archives-of-Radical-Cinema-Full-Programme-EN.pdf

[274]Véase "MANIFESTO 1: WE ARE PRACTITIONERS OF GUERRILLA CINEMA" (5 de febrero de 2023) en *Medium*. https://medium.com/@cinemovil/manifesto-1-we-are-practitioners-of-guerrilla-cinema-585ff2369863

[275]Directory – Radical Film Network. https://radicalfilmnetwork.com/directory

[276]https://www.facebook.com/CCRJuarez

[277]Undécima tesis sobre Feuerbach, citado en Karl Marx y Friedrich Engels (trad. Wenceslao Roces), *La ideología alemana: Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner, y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*, Ediciones Akal, 2014 (año de publicación original: 1959), p. 502. Énfasis en el original. Aunque no fue publicado (ni siquiera en alemán) hasta mucho después, Marx escribió estas tesis en 1845.

**Glosario**

Dada la cantidad de términos técnicos y abreviaturas utilizados en esta tesis, el siguiente glosario sirve para proporcionar definiciones de todos esos términos y abreviaturas en un solo lugar. Las palabras en negrita *y* cursiva son préstamos del inglés que se utilizan en espacios de piratería de habla hispana pero que en sí mismas no son palabras en español. (Las palabras en español entre comillas (es decir, "") que las siguen son las palabras más cercanas en español, aunque no se usan.) Las palabras en cursiva (pero no en negrita) entre corchetes (es decir, []) son los equivalentes en inglés de los términos definidos.

- **480p**: (p = escaneo **p**rogresivo) resolución de imagen (de video) de 480 pixeles × 640 pixeles
- **720p**: (p = escaneo **p**rogresivo) resolución de imagen (de video) de 1280 pixeles × 720 pixeles
- **1080p**: (p = escaneo **p**rogresivo) resolución de imagen (de video) de 1920 pixeles × 1080 pixeles
- **2160p** o **4K**: (p = escaneo **p**rogresivo) resolución de imagen (de video) de 3840 pixeles × 2160 pixeles
- **acceso abierto** [*open access*]: acceso libro a artículos, libros, etc., sobre todo académico. El movimiento de acceso abierto aboga por hacer que todo el conocimiento académico sea de acceso abierto.
- **ancho de banda** [*bandwidth*]: medida de datos y recursos de comunicación disponible o consumida
- **artefacto** [*artefact* o *artifact*]: una distorsión visible de la imagen por haber hecho compresión no transparente
- **biblioteca fantasma** [*shadow library*]: repositorio ilegal de libros y/o artículos electrónicos con libre acceso
- **BitTorrent**: el protocolo que facilita el intercambio de archivos *peer-to-peer* mediante los *torrents*
- **BDInfo**: equivalente de MediaInfo para Blu-ray. BD = *Blu-ray disc* = disco Blu-ray, info = información.
- **Blu-ray**: formato físico (disco) diseñado para uso doméstico para ver videos (películas, series, etc.) en HD
- **Blu-ray ultra HD**: formato físico (disco) diseñado para uso doméstico para ver videos (películas, series, etc.) en ultra HD
- **bonificación** [*bonus*]: sistema de incentivos que muchos rastreadores privados utilizan para fomentar *seedear* por duraciones largas. Véase el capítulo 2B para más detalles.
- ***bundling*** ("agrupación"): una práctica de varias empresas editoriales de solo vender sus revistas (principalmente a instituciones) en grupos en vez de individualmente, haciendo imposible la compra de revistas por elección propia
- ***byte***: unidad de información de base utilizada en computación, compuesta por un conjunto ordenado de ocho bits
- **CD**: acrónimo de *Compact Disc*: disco compacto. Formato físico (disco) diseñado para uso doméstico para escuchar audio (música).

- **códec** [*codec*]: (acrónimo de codificador-decodificador) un mecanismo de comprimir información digital, o con o sin pérdida. Hay varios códecs para videos (MPEG-4, x265, etc.) que tienen sus ventajas y desventajas.
- **contenedor** [*container*]: tipo de formato de archivo que combina video, audio, metadatos, subtítulos (a veces) y más. Por ejemplo, AVI (= *Audio Video Interleave* = Entrelazado de audio y vídeo), Matroska, etc.
- **cliente (de *torrent*)** [*(torrent) client*]: aplicación para computadora (o celular) que facilita la descarga de *torrents*
- **dirección IP** [*IP address*]: (IP = *Internet Protocol* = protocolo de Internet) etiqueta numérica que identifica a una interfaz (computadora, celular, etc.) conectada a Internet
- **DCP**: acrónimo de *Digital Cinema Package*: Paquete Digital Para Cine. Formato físico que los cineastas usan para proyectar películas en cines. Tiene encriptación y alta calidad, sin comprimir (como es costumbre para *home video*).
- **DRM**: acrónimo de *digital rights management*: gestión de derechos digitales. Un sistema de protección de copia utilizado en eBooks, películas en VoD, etc.
- **DVD**: acrónimo de *Digital Video Disc* o *Digital Versatile Disc*: Disco de Video Digital o Disco Versátil Digital. Formato físico diseñado para uso doméstico de ver video (películas, series, etc.). Solo admite video SD.
- **eBook**: libro electrónico (***e**lectronic **b**ook*). Los formatos más comunes son PDF y ePub.
- **editorial** [*publisher* o *press*]: organización que se dedica a la publicación de literatura (artículos, libros, etc.)
- **empresa editorial** [*publishing company*]: empresa que se dedica a la distribución (a veces también publicación original) de literatura (artículos, libros, etc.)
- ***encode*** ("codificación"): como sustantivo, una versión comprimida de un video que—si es transparente—logra bajar el peso del archivo original sin sacrificar mucha calidad. Como verbo, la acción de hacer un *encode* (mediante software de *encoding*).
- **ePub**: abreviatura de *electronic publication*: publicación electrónica. Formato popular de eBook que no tiene paginación (por lo cual es útil para ciertos dispositivos).
- ***fansubs*** ("subtítulos hechos por fans"): subtítulos hechos independientemente (y en la mayoría de los casos sin financiación) por fans
- ***freeleech*** ("sanguijuela libre"): designación colocada (a menudo por tiempo limitado) por el personal de un rastreador privado que permite la "libre" descarga de un torrent, es decir, sin que los bytes del *torrent* cuentan hacia la ratio del usuario. Sin embargo, *seedear* un *torrent* en *freeleech* sí cuenta hacia la ratio del usuario (lo cual le favorece), por lo cual los *torrents* en *freeleech* generalmente son útiles para mejorar la ratio de uno
- **georrestricción** [*georestriction* o *geoblocking*]: la práctica de restringir el acceso al contenido (principalmente videos, pero también eBooks u otro tipo de contenido electrónico) por región geográfica
- ***gibibyte***: 1,073,741,824 bytes. Véase la nota al pie de página 203 para más información.
- ***gigabyte***: 1,000,000,000 bytes. Véase la nota al pie de página 203 para más información.
- **HD**: acrónimo de *high definition*: alta definición. Cualquier resolución de 720p o superior se considera HD.

- **híbrido** [*hybrid*]: (en el contexto de la piratería cinematográfica) adjetivo utilizado para referirse a un ripeo que combina elementos de múltiples fuentes. Véase los ejemplos en capítulo 2B.
- ***Hit and run*** ("choque y fuga" o "atropello y fuga"): cuando un *leecher* sale del *swarm* de un *torrent* al momento de terminar la descarga (es decir, al momento de convertirse en *seeder*). Este acto está prohibido (con castigos y sanciones) en varios rastreadores privados, ya que va contra el espíritu de la retribución y aumenta la posibilidad de que tal *torrent* muera.
- ***home video*** ("video doméstico"): videos para uso doméstico (VHS, DVD, Blu-ray, *streaming*, etc.) en vez de vista pública (como en el cine)
- **invitación** [*invite*]: en el contexto de rastreadores de *torrents*, el mecanismo a través del cual un usuario puede traer nuevos usuarios a ese rastreador
- **IMDb**: abreviatura de *Internet Movie Database*: Base de datos de películas en Internet. Una base de datos en línea que proporciona información sobre películas.
- **ISP**: acrónimo de *Internet service provider*: proveedor de servicios de internet. La empresa que brinda conexión a Internet.
- ***leechear*** [*to leech*]: palabra inventada en español. La acción de descargar el contenido de un *torrent* desde otros pares en el *swarm*. No es posible ser *seeder* y a la vez *leechear* (ya que ser *seeder* implica haber completado la descarga del *torrent*), pero es posible *seedear* y *leechear* simultáneamente.
- ***leecher*** ("sanguijuela"): miembro de un *swarm* que no ha completado la descarga de su *torrent*, por lo cual sigue descargando de otros pares. Ser *leecher* es agnóstico a *seedear,* pero no a ser *seeder* (lo cual es posible únicamente al haber completado la descarga del torrent, lo cual quita el estatus de *leecher*).
- **marca de agua digital** [*digital watermark*]: marca—visible o invisible—puesta en contenido digital para disuadir el intercambio no autorizado de tal contenido
- ***master*** ("máster"): la copia digital final sin comprimir de una película. Generalmente no se distribuye al público general (a través de *home video*) sino solo a cines y festivales
- **Matroska**: (de origen ruso: матрёшка, la muñeca rusa) un contenedor con la capacidad de unir y almacenar grandes cantidades de pistas de audio, subtítulos, etc. en un solo archivo. Dada su versatilidad, muchos rastreadores privados requieren que todos sus *torrents* de videos sean en contenedores Matroska.
- **MediaInfo**: aplicación para computadora que proporciona los datos técnicos (resolución, tasa de bits, tasa de fotogramas, etc.) de cualquier video que le das
- ***megabyte***: 1,000,000 bytes
- **MKV**: formato de extensión de un video que utiliza el contenedor Matroska
- **MP4**: formato de extensión de un video que utiliza el códec MPEG-4 (MPEG = *Moving Picture Experts Group* = Grupo de expertos en imágenes en movimiento)
- **muerto** [*dead*]: adjetivo utilizado para referirse a un *torrent* cuyo *swarm* carece de *seeders*. Es agnóstico a la existencia de *leechers* en el *swarm*.
- **NTSC**: acrónimo de *National Television System Committee*: Comité Nacional de Sistema de Televisión. Sistema de televisión analógica utilizado en América, Japón y otras regiones. Los VHS NTSC no se pueden reproducir en los VCR PAL o SÉCAM, y viceversa.

- **OCR**: acrónimo de *optical character recognition*: reconocimiento óptico de caracteres. El mecanismo que detecta texto en imágenes o escaneos, haciendo posible la edición del texto después.
- **PAL**: abreviatura de *Phase Alternating Line*: línea de fase alternada. Sistema de televisión analógica utilizado en Europa, África y más. Los VHS PAL no se pueden reproducir en los VCR NTSC o SÉCAM, y viceversa.
- **par** [*peer*]: miembro (*leecher* o *seeder*) de un *swarm*
- ***paywall*** ("muro de pago"): barrera que te prohíbe leer o descargar un artículo o libro en línea sin pagar
- ***peer-to-peer*** ("entre pares"): sistema de intercambio de archivos que depende de otros usuarios de la red compartiendo el archivo, a diferencia de la descarga desde un servidor centralizado
- **PDF**: acrónimo de *Portable Document Format*: formato de documento portátil. Formato popular para eBooks, con paginación.
- **piratería digital** [*digital piracy*]: la copia y distribución no autorizada de contenido digital (eBooks, videos, etc.) con derechos de autor
- **pista de audio** [*audio track*]: el sonido que acompaña a un video. Aunque los VHS no lo tienen, los DVD y Blu-ray tienen la capacidad de guardar múltiples pistas de audio, algo útil para ediciones con doble, comentario del director, etc.
- **praxis** [*praxis*]: la práctica (en oposición a teoría). Véase la nota al pie de página 54 para más contexto.
- **primer mundo** [*first world*]: (también llamado países imperialistas) el conjunto de países con sueldos altos: Estados Unidos, Canadá, Europa Occidental, Japón, Australia, Nueva Zelanda, etc.
- **ProRes**: un códec de Apple utilizado por muchos cineastas, sobre todo para tener una versión de la película que no pesa lo mismo que un DCP, pero tampoco es tan comprimido como el nivel de *home video*
- **quemar** [*to burn*]: tomar un CD/DVD/Blu-ray vacío y poner algo (música, película, etc.) en él (desde una computadora) para que se reproduzca con tal contenido en un reproductor
- **rastreador (de *torrents*)** [(*torrent) tracker*]: un índice (usualmente en forma de sitio web) de *torrents* donde usuarios pueden subir y descargar torrents utilizando el rastreador como un tipo de "faro" para organizar el *swarm* y encontrar pares
- **rastreador (de *torrents*) privado** [*private (torrent) tracker*]: un rastreador que solo está abierto a usuarios con cuenta, usualmente con barreras de acceso (entrevista, invitación de otro miembro, etc.)
- **rastreador (de *torrents*) público** [*public (torrent) tracker*]: un rastreador abierto al público en general sin necesidad de ingresar con cuenta
- **rastreador semiprivado (de *torrent*)** [*semiprivate (torrent) tracker*]: un rastreador abierto a la vista pública pero que requiere cuenta para descargar (usualmente, no hay barreras de acceso para crear tal cuenta)
- **ratio** [*ratio*]: la proporción de datos (en bytes) subidos (numerador) a datos descargados (denominador) con respeto a un *torrent* específico o (en el contexto de un rastreador privado) una cuenta entera (con todos sus *torrents* sumados)

- **recortar** [*to crop*]: acción de quitar parte de la imagen de un video
- ***reencode*** ("recodificación"): la acción de hacer un nuevo *encode* de un *encode*
- **relación de aspecto** [*aspect ratio*]: la proporción entre el ancho y la altura de una imagen (en un video)
- ***remux***: (abreviatura de *remultiplex*) una copia digital sin comprimir (el opuesto de un *encode*, de cierta forma) de un video (usualmente de un DVD o Blu-ray), pero sin extras (menú del DVD, escenas extras, etc.), solo el video y audio principal en un solo contenedor
- ***(to) reseed*** ("resembrar"): revivir un *torrent* muerto a través de unirse al *swarm* como *seeder*
- **ripeo** [*rip*]: como sustantivo, una copia digital de un video (puede ser un *encode*, *remux*, etc.). Como verbo (**ripear**), hacer un ripeo.
- **SD**: abreviatura de *standard definition*: definición estándar. Cualquier resolución menos de 720p (por ejemplo, 480p) se considera SD.
- **SÉCAM**: abreviatura de *Séquentiel de couleur à mémoire*: color secuencial con memoria. Sistema de televisión analógica utilizado en Francia, Rusia y otras regiones. Los VHS SÉCAM no se pueden reproducir en los VCR NTSC o PAL, y viceversa.
- ***seedear*** [*to seed*]: verbo inventado en español ("sembrar" no se usa). Acción de compartir (subir) el contenido de un *torrent* con *leechers* en un *swarm*. No es necesario ser *seeder* (lo cual implica haber completado 100% de la descarga del *torrent*) para *seedear*.
- ***seeder*** ("sembrador"): un miembro de un *swarm* de algún *torrent* que ya ha completado la descarga de tal torrent pero queda en el *swarm* todavía. Ser *seeder* (pasivo) es agnóstico a la presencia de *leechers* en el *swarm*, pero solo es posible *seedear* con la presencia de al menos un *leecher*.
- **segundo mundo** [*second world*]: el conjunto de países socialistas (actualmente China, Cuba, Laos, la República Popular Democrática de Corea y Vietnam)
- ***social DRM*** ("DRM social"): un tipo de DRM para eBooks que no prohíbe la reproducción del archivo, pero mete los datos del usuario que lo compró (de forma visible o invisible, o los dos) en el archivo, con el fin de poder rastrear su origen si se llega a compartir
- ***streaming***: la transmisión de video a través de Internet. El usuario ve el video mientras descargue (en vez de tener que esperar hasta que la descarga termine)
- **subtítulos incrustados** [*hardcoded subtitles*, o *hardsubs*]: subtítulos quemados en la imagen de un video, que no se pueden quitar
- **subtítulos opcionales** [*softcoded subtitles* o *softsubs*]: subtítulos de un video que se pueden activar o desactivar
- ***swarm*** ("enjambre"): el conjunto de pares (*seeders* y *leechers*) para cualquier *torrent* particular
- **tasa de bits** [*bitrate*]: la velocidad de transferencia de datos. En el contexto de un video, generalmente se correlaciona con la pixelación (*no* la resolución): cuanto mayor sea la tasa de bits, más fluida será la imagen y habrá menos artefactos.
- **tasa de fotogramas** [*framerate*]: la frecuencia de cuadros (fotogramas) por segundo de un video
- ***terabyte***: 1,000,000,000,000 bytes
- **tercer mundo** [*third world*]: el conjunto de países capitalistas con sueldos bajos (los países que no pertenecen ni al primer mundo ni al segundo mundo)

- **.torrent**: la extensión de archivo de un *torrent*
- ***torrent*** ("torrente"): un archivo que se abre en un cliente de *torrent* y que tiene código indicando el rastreador de origen y cómo buscar pares que tienen el archivo del *torrent*
- **transparente** [*transparent*]: la cualidad de un *encode* de parecer fiel al original (es decir, sin comprometer la calidad de la imagen)
- ***(to) trump*** ("superar"): reemplazar un *torrent* existente (de una película, en el contexto de esta tesis) por tener alguna cualidad (¡no necesariamente *calidad*!) mejor. Muchos rastreadores privados permiten (y fomentan) la coexistencia de *torrents* de la misma película en distintas resoluciones, pero dentro de una resolución, un *torrent* puede *trump* a otro si (por ejemplo) su *encode* es más transparente, si su pista de audio es mejor, etc.
- ***trumpable*** ("superable"): adjetivo inventado en inglés. La cualidad de un *torrent* (de video, en nuestro contexto) de tener ciertas características subóptimas que se podrían superar (o concretamente, porque existe un DVD/Blu-ray/etc. que no tiene la carencia en particular, o solo en el abstracto). Véase la Figura 33 para más detalles.
- **ultra HD**: cualquier resolución de 2160p (4K) o superior
- **uNoGs**: abreviatura de *unofficial Netflix online Global Search*: Búsqueda global en línea no oficial de Netflix
- ***untouched*** ("intacto"): adjetivo que se utiliza para describir una copia digital exacta de un formato físico (DVD, Blu-ray, etc.), preservando cualquier menú, extras, etc. De cierta forma, el opuesto de un *remux* (aunque eso es un sustantivo, no un adjetivo).
- ***upscale*** ("resolución aumentada"): cualidad de un video cuya resolución se ha aumentado 'artificialmente' (estriándolo, básicamente)
- **URL**: abreviatura de *uniform resource locator*: localizador de recursos uniforme. La dirección de un sitio web (generalmente con el formato http://www.[sitioweb].xyz).
- **VCR**: abreviatura de *video cassette recorder*: videograbadora. Reproductor de VHS.
- **VHS**: abreviatura de *Video Home System*: sistema doméstico de video. Uno de los primeros formatos físicos de *home video*.
- **vivo** [*alive*]: el opuesto de **muerto** con respecto a algún *torrent* particular, es decir, que su *swarm* tiene al menos un *seeder*
- **VoD**: abreviatura de *video on demand*: video a la demanda. El ecosistema general de servicios pagados de *streaming* de video (películas, series, etc.).
- **WEB-DL**: abreviatura de *web download*: descarga de (sitio) web. Generalmente se usa esta etiqueta para nombrar una edición pirata para desambiguarlo de ripeos cuyas fuentes son discos (DVD, Blu-ray, etc.).

**Bibliografía**[278]

Aitken, Paul Alexander. "The Ambivalences of Piracy: BitTorrent Media Piracy and Anti-capitalism". Tesis doctoral, University of Leeds. 2012.
Andersson, Jonas. For the good of the net: The Pirate Bay as strategic sovereign. *Culture Machine* 10 (2009). pp. 64–108.
Athique, Adrian y Vibodh Parthasarathi (eds.). *Platform Capitalism in India*. London: Palgrave Macmillan. 2020.
Bachani, Vishnu. Latent Possibilities of the Tonal System: Grammar and Historical Usage. Tesis de licenciatura, New York University. 2018.
Benjamin, Walter. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée [La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica]. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5e année, 1, 1936. pp. 40-68.
Betting, Roland V. *Copyrighting Culture: The Political Economy of Intellectual Property*. Boulder: Westview Press. 1996.
Birkinbine, Benjamin J., Rodrigo Gómez, Janet Wasko. *Global Media Giants*. Abingdon: Routledge, 2017.
Blum, William. *Killing Hope: US Military and CIA Interventions Since World War II*. 2e. Monroe: Common Courage Press. 2008.
_____. *Asesinando la esperanza: Intervenciones de la CIA y del Ejército de los Estados Unidos desde la Segunda Guerra Mundial*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente. 2005.
Boto, Călin (trad. Rareș Grozea). Notes on Pirates I. *Revista Arta*, 2 de septiembre de 2020.
Breakey, Hugh. Deliberate, Principled, Self-Interested Law Breaking: The Ethics of Digital 'Piracy'. *Oxford Journal of Legal Studies*, Vol. 38, Issue 4, Winter 2018. pp. 676–705.
Caldwell Brown, Steven y Thomas J. Holt. *Digital Piracy: A Global, Multidisciplinary Account*. Abingdon: Routledge, 2018.
Corrigan, Ray. *Digital Decision Making: Back to the Future*. London: Springer. 2007.
Crisp, Virginia. *Film Distribution in the Digital Age: Pirates and Professionals*. London: Palgrave Macmillan. 2015.
Dejean, Sylvain. What Can We Learn from Empirical Studies About Piracy? *CESifo Economic Studies* 55(2), 2009, pp. 326–352.
Deloignon, Olivier. *Une histoire de l'imprimerie et de la chose imprimée* [*Una historia de la imprenta y de lo impreso*]. París: La Fabrique éditions. 2024.
Diamond, Jared (trad. Fabián Chueca). *Armas, gérmenes y acero: Breve historia de la humanidad en los últimos trece mil años*. Madrid: Debate. 1998.
Diez Puertas, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos. 2003.
Dunham, Ian. What.CD: A Legacy of Sharing. Tesis doctoral, Rutgers University. 2008.
Ferrante, Patricia. "Modos de ver cine y series en internet: plataformas, prácticas y piraterías". Tesis doctoral, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina. 2021.
Fisk, Nathan. *Understanding Online Piracy: The Truth about Illegal File Sharing*. Santa Barbara: Praeger. 2009.

[278]Además de libros y tesis, se han incluido aquí únicamente artículos académicos. Las noticias y artículos de sitios web se citan en las notas al pie de página de la tesis.

Goldman, William Scott. "Berne-ing the Soviet Copyright Codes: Will the U.S.S.R. Alter Its Copyright Laws to Comply with the Berne Convention?" *Penn State International Law Review*, Vol. 8, No. 3 (1990). pp. 395–414.
Gonring, Gabriel Menotti. Cineclubes Piratas: aparatos tradicionais com tecnologia imprópria. *Revista FAMECOS* 22(3), 2015. pp. 96–109.
Gray, Kate. Stealing From the Rich to Entertain the Poor?: A Survey of Literature on the Ethics of Digital Piracy. *The Serials Librarian*, 63(3–4), 2012. pp. 288–295.
Greenlee, Sam. *Baghdad Blues*. New York: Kayode Publications. 1991.
Hall, Gary. *Pirate Philosophy: For a Digital Posthumanities*. Cambridge: The MIT Press. 2015.
Harris, Colin. "Institutional solutions to free-riding in peer-to-peer networks: a case study of online pirate communities". *Journal of Institutional Economics* 14(5), 2018. pp. 901–924.
Hennebelle, Guy (trad. Xavier Aleixandre). *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood: nuevas tendencias del cine mundial (1960–1975)*. Valencia: Fernando Torres. 1977.
Higgins, George E., Scott E., Wolfe, Melissa L Ricketts. "Digital Piracy: A Latent Class Analysis". *Social Science Computer Review* 27(1), 2008. pp. 24–40.
Ibosiola, Damilola et al. "Movie Pirates of the Caribbean: Exploring Illegal Streaming Cyberlockers", en *Proceedings of the Twelfth International AAAI Conference on Web and Social Media (ICWSM 2018)*. Washington, D.C.: Association for the Advancement of Artificial Intelligence. 2018.
Kael, Pauline. Mythmaking. *The New Yorker*. 7 de noviembre de 1970.
Karaganis, Joe. *Media Piracy in Emerging Economies*. Brooklyn: Social Science Research Council, 2011.
_____ (ed.). *Shadow Libraries: Access to Knowledge in Global Higher Education*, Cambridge: The MIT Press, 2018.
Keating, Geoffrey (trad. David Comyn, Patrick Stephen Dinneen). *The History of Ireland*, Vol. III. London: Irish Texts Society. 1908.
Kelly, Fergus. *A Guide to Early Irish Law*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies. 1988.
Knight, Julie y Peter Thomas. *Reaching Audiences: Distribution and Promotion of Alternative Moving Image*. Bristol: Intellect. 2011
Kuhn, Gabriel. *Turning Money into Rebellion: The Unlikely Story of Denmark's Revolutionary Bank Robbers*. Binghamton: PM Press. 2014.
Larivière, Vincent, Stefanie Haustein, Philippe Mongeon. "The Oligopoly of Academic Publishers in the Digital Era". *PLOS One* 10(6). 10 de junio de 2015.
LaRose, Robert et al. Sharing or Piracy? An Exploration of Downloading Behavior. *Journal of Computer-Mediated Communication* 11(1), 2005. pp. 1–21.
Lauesen, Torkil. *The Long Transition Towards Socialism and the End of Capitalism*. Iskra Books. 2024.
Lenin, Vladímir Ilích. *El Estado y la revolución: La teoría marxista del estado y las tareas de proletariado en la revolución*. Primera edición en ruso (*Государство и революция: Учение марксизма о государстве и задачи пролетариата в революции*), 1918. Esta edición: Marxists Internet Archive, 2003, Unión de Juventudes por el Socialismo (Argentina).
Lobato, Ramon. *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*. London: Palgrave, 2012.
_____. *The Informal Media Economy*. Cambridge: Polity Press, 2015.

_____. *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution*. New York: New York University Press, 2019.
Lobato, Ramon, James Meese (eds.). *Geoblocking and Global Video Culture*, Institute of Network Cultures, 2016.
Loewen, James. *Lies My Teacher Told Me: Everything Your American History Textbook Got Wrong*. 3e. New York: The New Press. 2018.
_____ (trad. Jesús Cuéllar). *Patrañas que me contó mi profe: En qué se equivocan los libros de historia de los Estados Unidos*. Madrid: Capitán Swing. 2019.
Lotz, Amanda D. *Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand*. Cambridge: Polity Press. 2022.
Maigret, Nicolas y Maria Roszkowska. *The Pirate Book*. Ljubljana: Aksioma. 2015.
Martin, Michael T.; David C. Wall; Marilyn Yaquinto (eds.). *Race and the Revolutionary Impulse in The Spook Who Sat by the Door*. Bloomington: Indiana University Press. 2018.
Marx, Karl (trad. Paul Reitter). *Capital: Critique of Political Economy, Volume 1*. Princeton: Princeton University Press. 2024.
Marx, Karl (trad. Pedro Scarón). *El capital, Tomo I, Vol. 1: El proceso de producción del capital*. Madrid: Siglo XXI. 1975.
Marx, Karl y Friedrich Engels (trad. Wenceslao Roces). *La ideología alemana: Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner, y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Madrid: Ediciones Akal. 2014.
Marx, Karl y Friedrich Engel. *Werke, Band 3*. Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands [Instituto de Marxismo-Leninismo del Comité Central del Partido Socialista Unificado de Alemania]. Berlin: Karl Dietz Verlag. 1958.
Mazierska, Ewa y Lars Kristensen. *Marxism and Film Activism: Screening Alternative Worlds*. New York: Berghahn Books. 2015.
Mellen, Joan. A Reassessment of Gillo Pontecorvo's *BURN! Cinema*, Vol. 7, No. 3 (Winter 1972–1973). pp. 38–47.
Moody, Glyn. *Walled Culture: How Big Content Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Keep Creators Poor*. Amberes: BTF Press. 2022.
Mueller, Gavin. *Media Piracy in the Cultural Economy: Intellectual Property and Labor Under Neoliberal Restructuring*. Abingdon: Routledge. 2019.
Nichols, Randy y Gabriela Martinez. *Political Economy of Media Industries: Global Transformations and Challenges*. Abingdon: Routledge. 2020.
Ostromooukhova, Bella. "Free libraries for the free people": How mass-literature "shadow" libraries circumvent digital barriers and redefine legality in contemporary Russia. *First Monday*, Vol. 26, No. 5, 3 de mayo de 2021.
Ó Domhnaill, Mánas. *Betha Colaim Chille*. 1532. Traducido al inglés por Andrew O'Kelleher y Gertrude Schoepperle como *Life of Columcille* (Urbana: University of Illinois, 1918).
Parenti, Michael. *Make-Believe Media: The Politics of Entertainment*. New York: St. Martin's Press. 1992.
_____. *Blackshirts and Reds: Rational Fascism and the Overthrow of Communism*. San Francisco: City Lights. 1997.
_____. *Fascistas y rojos: Racionalidad fascista y la destrucción del comunismo*. Chemok. 2022.

Pateman, Joe y John Pateman. *Public Libraries and Marxism*. Abingdon: Routledge, 2021.
Pesudo Martínez, Judit y Jéssica Izquierdo Castillo. Los gigantes tecnológicos conquistan el audiovisual. El caso de Amazon Prime Video. *Área Abierta* 21(3), 2021. pp. 367–385.
Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. London: Granta Books. 2001.
Salazkina, Masha. *World Socialist Cinema: Alliances, Affinities, and Solidarities in the Global Cold War*. Berkeley: University of California Press. 2023.
Schonfeld, Roger C. *JSTOR: A History*. Princeton: Princeton University Press. 2003.
Simons, William B. The U.S.S.R. As a Member of the Universal Copyright Convention: Will It Really Be As Bad As All That? *The International Lawyer*, Vol. 8, No. 4 (octubre de 1974). pp. 780–821.
Söderberg, Johan. Copyleft vs. Copyright: A Marxist Critique. *First Monday*, Vol. 7, No. 3, 4 de marzo de 2002.
Stalder, Felix. Intellectual Property. *Krisis*, Vol. 38, No. 2.
Stallman, Richard. *Free Software, Free Society: Selected Essays of Richard M. Stallman*. Boston: Free Software Foundation. 2015.
Staple, Benjamin. "'Are We a Bunch of Robin hoods?' Filesharing as a Folk Tradition of Resistance". *Ethnologies* 41(1). pp. 197–224.
Steyerl, Hito. In Defense of the Poor Image. *e-flux journal*, 10 (noviembre de 2009).
Swartz, Aaron. *Guerrilla Open Access Manifesto*. 2008.
Todd, Darren. *Pirate Nation: How Digital Piracy is Transforming Business, Society and Culture*. London: Kogan Page, 2011.
Тяжлов, Ян Игоревич. Просветительские функции торрент-трекеров (на примере кино). *Современный дискурс-анализ* [Tyazhlov, Yan Igorevich. Funciones educativas de los rastreadores de *torrents* (usando el ejemplo del cine). *Análisis del discurso contemporáneo*] 1 (16), 2017. pp. 37–45.
Tuttle, Marshall. *Musical Structures in Wagnerian Opera*. Lewiston: The Edwin Mellen Press. 2000.
Ulin, Jeffrey C. *The Business of Media Distribution: Monetizing Film, TV, and Video Content in an Online World*. 3e. Abingdon: Routledge. 2019.
Villanueva González, María Ximena. El combate a la piratería online, implicaciones para el país al no tener implementada la norma de *notice and take down*. Tesis de licenciatura, Universidad Rafael Landívar. 2017.
Wilcock, Simone. A Comparative Analysis of Fansubbing and Professional DVD Subtitling. Tesis de maestría, University of Johannesburg. 2013.
Wittel, Andreas. "Digital Marx: Toward a Political Economy of Distributed Media". *tripleC* 10(2), 2012. pp. 313–333.
Yağcı, Celal. Cinephilia and archive: The case of KaraGarga. Tesis de maestría, İhsan Doğramacı Bilkent University. 2014.